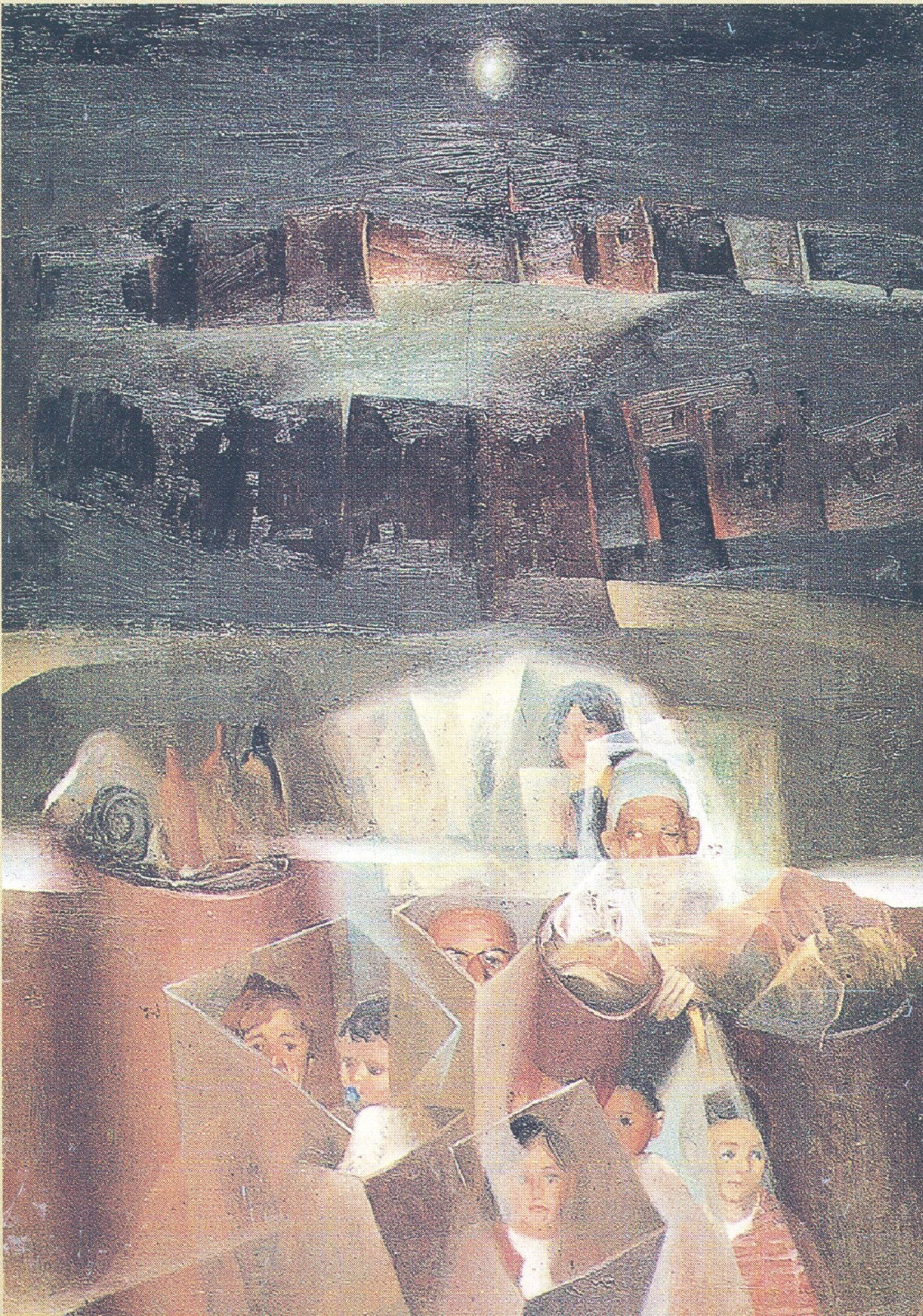
مُدْرَكات النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني

تأليف : كيت فيكتوريا ماكدونالد دانيلز

ترجمة : محمد الحديدى • مراجعة : يوسف الشارونى



المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

538

المشروع القومى للترجمة

مُدرَكات
النفس والآخر
فى قصص يوسف الشارونى

تأليـف : كيت فيكتوريا ماكدونالد دانيلز
ترجمـة : محمد الحديدى
مراجعة : يوسف الشارونى



٢٠٠٣

المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٥٣٨
- مُدْرَكات النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى
- كيت فيكتوريا ماكدونالد دانيلز
- محمد الحديدى
- يوسف الشارونى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٣

هذه ترجمة لأطروحة دكتوراه بعنوان :
Perceptions of the Self and the Other
in the Short Stories of Yūsuf al-Shārūnī
حصلت بها الباحثة
Kate Victoria McDonald Daniels
على الدرجة العلمية من
School of Oriental and African Studies
University of London
January 2001
معهد الدراسات الشرقية والأفريقية
جامعة لندن – يناير ٢٠٠١

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.
Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

كلمة المترجم

أرجو أن يكون مسموحًا لى أن أعرض فى كلمة قصيرة لنقطة واحدة فى موضوع هذه الرسالة سيجدها القارئ تتكرر فى سياقها ، أحس بأن هذا من واجبى كمترجم ، وأيضًا ككاتب سبق إسهامه – وإن يكن بقدر متواضع – فى الحديث عن حياة هذا الكاتب الكبير ، وعن أعماله ، وسوف آتى بنزر يسير جداً مما كتبته مما يتعلق بالنقطة التى أود أن ألفت النظر إليها .

لا يمكننا أن نغفل الدور الكبير والمكانة الهامة التى حظيت بها أوروبا فى تطوير حضارة البشر على مدى القرون الخمسة والعشرين الأخيرة ، بدءًا من عصر بارمنيديس وفيثاغورس ومن تلاهما من فلاسفة اليونان القديمة ، ووضع أساس علوم المنطق والرياضيات ؛ مما فتح الطريق بعد ذلك إلى الكشوف العلمية العظيمة فى القرون الثلاثة الأخيرة فى عصرنا هذا ، ومروراً بالتطورات العظمى فى التنظيم السياسى والاجتماعى الماجناكارتا ، والعقد الاجتماعى ، وفصل السلطات ، وظهور الصحافة كقوة لها حسابها فى المجتمع الإنسانى ، وتطور حقوق الإنسان الفرد ، وحمايته من بطش السلطة فيما هو وارد هنا كمحور أساسى لبعض الأعمال القصصية التى انتقتها الباحثة ، ثم إنشاء عصبة الأمم ، والأمم المتحدة ، ومحكمة العدل الدولية ، وغيرها من المؤسسات الهادفة إلى إقرار درجة – ولو يسيرة – من العدالة على الصعيدين المحلى والدولى .

إلا أن تاريخ هذه القارة التى حباها الله بقدر لا مثيل له من جمال الطبيعة ، والتى مضت شعوبها تنتزع السبق فى كل مجالات المعرفة (والذى كانت تحوزه من قبلها حضارات على رأسها مصر الفرعونية) مضت برغم ذلك تمارس العصبية الدينية بشكل جعل تاريخها المجيد يمتلئ بفظاعات لا تليق بما توصلت إليه شعوبها من السمو الفكرى والعلمى ؛ من إعدام فيثاغورس وسقراط وجوردانو برونو ، إلى فظاعات محاكم

التفتيش ، والحروب بين الكاثوليك والبروتستانت ، وبصفة خاصة قرب نهاية العصور الوسطى ، إلى شن حروب الإبادة ضد مسلمى البلقان (وإن كان يهمنا أن نقر بأنه بينما نحن نخط هذه السطور فإن مجرمى تلك الحروب يقف بعضهم الآن أمام العدالة الدولية) إلى الصراع الدموى الذى لا تبدو له نهاية بين الكاثوليك والبروتستانت فى إقليم أيرلندا الشمالية ، الذى هو جزء من المملكة المتحدة التى تنتمى إليها السيدة صاحبة هذه الرسالة .

بطبيعة هذه الحال ، فإن أى إنسان يهتم بشئون بلده ، ويتأثر بها تفكيره أكثر من غيرها . والأقليات توجد فى كل مجتمعات الدنيا ؛ وهى أحيانًا لغوية كما فى كندا والمغرب ، وأحيانًا عرقية كما فى بلاد الأمريكتين ، وأحيانًا دينية كما فى كل بلدان العالم دون استثناء تقريبًا – ومنها طبعًا مصر – منذ الفتح العربى الذى مضت عليه الآن ألفية ونصف وما زال أقباط مصر يعيشون فيها ، ولهم كنائس تمثل مجالاً عريضًا من المذاهب المسيحية المصرية والأجنبية ، ولم يحدث فى تاريخنا ما حدث فى بلدان العالم "المتقدم" من صراعات دموية ومحاولات كالتى قام بها ملوك البوسنة وكوسوفو ، لطرد المسلمين أو إبادتهم . وإذا كانت قد وقعت فى مصر حادثة أو أخرى ، كما حدث فى الزاوية الحمراء أو الكشح ، فنحن نعرف المحرضين على هذه الحالات الشاذة ؛ وهى بالقطع لا تمثل روح مصر ولا طباع شعبها .

وبينما نحن نقر للباحثة بفضلها فى تناول قصص يوسف الشارونى بالبحث المتعمق والتحليل المخلص ، مما يتضح بصفة خاصة فى قصص "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" و "مطاردة منتصف الليل" و "اللحم والسكين" و "راسين فى الحلال" و "الأم والوحش" (ولست أرى داعيًا لأن أدل القارئ على مواضع الإجادة فى هذا الشأن ، فهو سيجدها بسهولة ، وقد يكون أقدر منى على ذلك) . وبينما نحن نقر لها أيضًا وللقارئ بحقها فى أن تغوص فى أعماق هذه الأعمال وتستنبط منها ما قد لا يكون فى ضمير الكاتب ، وهو أمر شائع الحدوث فى عالم النقد والدراسات الأدبية ، خصوصًا عندما يكون العمل الأدبى متصفًا بالرمزية ؛ وهو ما أوضحت أنه يتمثل فى أعمال الشارونى فى حقبة أو أخرى من حياته الأدبية التى تمتد أكثر من نصف قرن . إلا أن الباحثة قد أفرطت – فيما نرى – فى تفسير جميع إشاراته إلى طغيان المجموع أو السلطة – وهو موضوع قد اهتم به الشارونى وتأثر فيه بكتابات عديدة ؛ مثل : "المحاكمة"

عند كافكا وغيرها – تفسير هذه الإشارات كلها على أنها تعبير عن إحساسه بالقهر بوصفه مصرياً قبطياً ، دون أن تلتفت إلى هذه الاعتبارات الهامة :

١- إن تاريخ مصر الحديث يوضح المكانة الرفيعة التى حظيت بها شخصيات قبطية فى مختلف المجالات ؛ ففى السياسة كان المجاهد الكبير مكرم عبيد سكرتيراً عاماً لحزب الأغلبية ، الوفد ، والرجل الثانى فى ذلك الحزب سنوات طويلة . وعندما عادت الأحزاب إلى الوجود بعد إلغائها فى الخمسينيات والستينيات ، كان أخوه الأصغر فكرى مكرم عبيد أول من شغل منصب السكرتير العام لحزب الأغلبية الجديد ، الحزب الوطنى ، بينما كان المرحوم إبراهيم فرج أول سكرتير عام لحزب الوفد الجديد . أما فى دنيا الأدب فسوف نقتصر على حقيقة أن يوسف الشارونى قد حصل على جائزة الدولة التشجيعية مرتين ، ثم على جائزة الدولة التقديرية ، وظل طيلة حياته الوظيفية يشغل وظيفة رئيسية فى وزارة الثقافة إلى أن أصبح وكيلاً لها . وقد قامت الدولة بنشر جميع أعماله فى طبعات متعددة ، وأحيط بكل وسائل التكريم فى المحافل الأدبية ، وقد جمعت سلطة النشر الحكومى ما كتبه عنه عشرات النقاد والأساتذة فى كتاب ضخم هو "يوسف الشارونى مبدعاً وناقداً" وهو ما اطّلعت عليه الباحثة وأشارت إليه كثيراً فى سياق بحثها هذا ، برغم ذلك يظل يوسف الشارونى كاتباً حراً ومتحرراً ، ومثله فى ذلك مثل الكثيرين جداً من طلائع المفكرين الأحرار ، يبغض طغيان السلطة أو تجاوزها لحدودها ، ويخشى من انعدام كيان الفرد تحت وطأة أجهزة الأمن بنوعياتها ؛ وقصته "دفاع منتصف الليل" تعبِّر عن ذلك أصدق تعبير ، وبطلها فى القصة مجرد مواطن لا اسم له ، ولا يمثل غير الإنسان العادى فى العصر الذى نعيشه .

٢- إن أعمال يوسف الشارونى القصصية – التى تدور أحداثها فى المجتمع القبطى وتحمل شخصياتها أسماء قبطية تدل على ذلك ؛ مثل "أنيسة" و"راسين فى الحلال" و"اللحم والسكين" – لا تمثل بأية درجة علاقة الأقباط المصريين ببقية المجتمع ، بل علاقاتهم ببعضهم البعض وبالتراث الذى ينتمون إليه . وحتى فى "راسين فى الحلال" فإنه يحرص على أن يجعل راوية القصة المسلمة تذكر فى سياقها علاقة الصداقة التى تربطها بجارتها القبطية ، مع أن هذا ليس أمراً حيوياً فى حبكتها أو مدلولها . ومع تقديرنا لمهارة الباحثة فى رد هذه الأعمال إلى أصولها فى التراث المسيحى ، فإن ما نأخذه عليها هو أنها قد حمّلت الأمور ما لا تحتمل ؛ ففى "اللحم والسكين" مثلاً نجد

فكرة الخلاص وارتباطها بالموت تمتد جذورها إلى الاعتقاد بأن صلب المسيح كان من أجل خلاص البشرية . والباحثة لم تغفل عن ذلك أيضًا ولكنها مضت تستطرد فى خيال مبالغ فيه ، وتتصور أن الأخوين ميلاد وشفيق أحدهما يمثل هذا والثانى يمثل ذاك . أود أن أذكر هنا أننا لو نزعنا الأسماء التى يعتادها الأقباط المصريون ويتميزون بها ، كأنْ نضع اسمًا مثل زينب أو علية مكان اسم مثل دميانة ، فإن القصة تظل مقروءة على المستوى الحدثى أو الدرامى ، دون أن تدل إذ ذاك على أنها تصور كبتًا أو قهرًا سلطويًا أو اجتماعيًا من أى نوع ، إنها فقط ستفقد مضمونها التراثى أو الميتافيزيقى الذى هو المصدر الأساسى الذى استمدها منه المؤلف . ولعل هذا أوان ما كتبته أنا تحت عنوان "يوسف الشارونى أديبًا وصديقًا" ، فى سبتمبر ١٩٩٦ من مجلة "الثقافة الجديدة " :

"عندما يكون الكاتب مسيحيًا في مصر أو مسلمًا فى فرنسا أو يهوديًا فى أى بلد ، فإنه يجد نفسه فى موقع متميز يمكّنه من إثراء الأدب بكتابات لا يقدر عليها - أو لن يقدم عليها - كاتب من أعضاء الأغلبية أو السواد الأعظم من شعب البلد ، فهو أولاً "داخلى" فى طائفته ، "insider" كما يقولون فى الإنجليزية ، وبذلك فهو يعرف عن ممارساتها وتقاليدها وطبائع شخصياتها ما لا يعرفه غيره مهما اقترب منها . كما أن الأمر ليس مجرد المعرفة ، فهناك أيضًا الأحاسيس التى تأتى من الانتماء والمنشأ ، وهذه لا عوض عنها ولا وسيلة لدى غيره لأن يكتسبها" .

والأمثلة كثيرة جدًا ، خذ مثلاً رائعة جون شتاينبك "شرقى عدن" ؛ حيث نجد المؤلف ينتقى لشخصياته أسماء يستمدها من أسفار العهد القديم : آدم ، وهارون ، وكالب ، ثم الفتاة "عبرة" ، التى أعطاها اسم جارية سليمان . وهو يقصد بذلك أن يساعد القارئ على أن يدرك ما وراء هذه الدراما القصصية الرائعة من عمق ميتافيزيقى ، فى استطاعتنا أن نستبدل أسماء دنيوية يومية بهذه الأسماء التى انتقاها ، ونظل نجد أمامنا قصة تدور فى مسقط رأس الكاتب بولاية كاليفورنيا الأمريكية ، وفى الزمن الذى نعيشه ، ونظل نجد فيها قيمة فنية ومتعة درامية ، ولعل هذا هو ما وجده رواد السينما فى الفيلم الذى بنى عليها وظهر فيه الممثل الأمريكى جيمس دين ، ولكن القارئ المتفلسف يجد أكثر من هذا بكثير عندما يدرك أن المؤلف منشغل بقضية البشرية ، وبالإنسان بأكمله ، ونشأته ومعاييره الأخلاقية ، ونسبية الخير والشر متمثلين فى شخصيتى الأخوين اللذين يرمزان لقابيل وهابيل .

تستطرد هذه الفقرة بعد ذلك فى هذا الموضوع الخطير فى دنيا الأدب والعلم والاجتماع ، ولكننا سنقتصر هنا على ما أوردناه مضيفين فقط أن الإنسان له انتماءات متعددة ؛ فهو مخلص لوطنه ، مؤمن بديانته ، محب لأسرته . وإذا كان مفكرًا ، فهو أيضًا متمسكًا بفكره وبرؤيته للحياة والكون . كل هذا لا يجعله بالضرورة معاديًا لكل وطن آخر ، أو لكل فكر أو ديانة أو جماعة ليس عضوًا فيها . وقد تناول عشرات من الأدباء والكتّاب والنقاد فكر يوسف الشارونى مبدعًا وناقدًا ، وكان يجدر بالباحثة - مرة أخرى - مع تقديرنا لشجاعتها وإخلاصها وعمق دراستها - أن تدرك من كل هذا أن موقف الأقلية القبطية فى مصر ، وعلاقتها ببقية المصريين لا تحتل مكانة من اهتمامات هذا الكاتب ، وليست بأية حال قضيته ، ولن أتحدث عن محادثاتى الشخصية معه - ونحن صديقان حميمان منذ أكثر من أربعين سنة ؛ لأننا لسنا هنا فى مجال الدفاع عنه ، فهو ليس فى حاجة لشىء من هذا ، فقط سأكتفى بأن أقرر أنه ذكر لى فى محادثات عديدة أن الأقلية القبطية فى مصر لها مكانة تدل على أن المصريين من أقل شعوب الدنيا ممارسة للتفرقة . وختامًا سأضيف أن المملكة المتحدة - مع عظيم تقديرى للإنجليز كشعب وحضارة ليست - للأسف - متحدة بقدر كاف ، أو أن هذا على ما يبدو له أثره فى فكر المواطن البريطانى العادى ، وبدرجة لا نشعر نحن بها كما يشعر المواطن البريطانى ..

شكر وعرفان

أود أن أتقدم بالشكر إلى البروفسور صبرى حافظ ، الذى تولى الإشراف على هذا البحث ، وهو ما لم يكن لى أن أبدأه أو انتهى منه بدون ما تلقيته منه من نصح وإرشاد . وإنى لمدينة له بما بذله من رعاية واهتمام يرجع إليهما ما تحقق لى من توفيق ومن خير على مدى السنة الأخيرة.

كما أتقدم بالعرفان إلى معهد الدراسات الشرقية والعربية ، لما تلقيته منه من المنحة التى مكّنتنى من أن أتفرغ لهذا البحث خلال السنة الأولى من السنوات الثلاث التى أنفقتها فيه .

وأعبِّر عن غاية امتنانى ليوسف الشارونى وحرمه نرجس ، لما أبدياه لى من مودة ، وما تلقيته منهما من كرم الضيافة . وبصفة خاصة ، فإننى أتقدم بخالص شكرى ليوسف الشارونى لما أمدنى به من مطبوعات نفدت طباعتها ، ومصادر يتعذر الحصول عليها ، تتعلق بهذا العمل ، ولِما بذله من وقته الثمين ، ليكون فى استقبالى أثناء زياراتى المتعددة إلى القاهرة .

وأخيراً فإننى أشكر والدتى على ما بذلته من جهد فى مراجعة النص فى صورته النهائية ، برغم كثرة أعبائها العملية والشخصية ، والتى حثتنى على مواصلة العمل بكل الطرق .

وأهدى هذا البحث إلى ذكرى جدتى .

هذه الرسالة

تعرض هذه الرسالة للعلاقة بين الهوية والنص ، بعبارة أدق ، تستكشف الطريقة التي تتمثل بها مدركات النفس والآخر ، في كتابات القصاص المصري يوسف الشاروني (١٩٢٤م) – وعلى مدى خمسة فصول تمضي الرسالة في استقصاء تطورها من خلال دراسة مرحلية زمنية لقصصه القصيرة .

وهذا هو الأساس الذي تنبني عليه الرسالة : مقدمة تبدأ بعرض تاريخي ونظري لمفهوم الهوية ، ثم تنتقل إلى مجال النظرية الأدبية حيث تستطلع مفاهيم الهوية السردية والنفس كما تتمثل في النص ، ثم من هذا إلى مناقشة للشاروني والنمط الذي يتبعه ، وموقعه في أصول فن القصة القصيرة العربية وطبيعتها وأشكالها مع تقديم سيرة الكاتب وأعماله ، ثم تنتهي المقدمة بعرض للمعالجات النظرية والمنهجية المتَّبعة في هذه الرسالة .

ويقع كل فصل داخل إطار زمني محدد ، له دلالته التاريخية السياسية ؛ هذه الأطر هي كما يلي : (١) الحرب العالمية الثانية ومترتباتها . (٢) حقبة ما قبل الثورة . (٣) السنوات الأولى للنظام الجديد . (٤) حكم عبدالناصر والنزعة إلى الأوتوقراطية . (٥) عصر السادات ثم عصر مبارك . يلي ذلك أن كلاً من هذه الفصول يتضمن استكشافات للمفاهيم العمومية ، والهوية السردية للنفس والآخر والشخصيات والمضامين الرئيسية ، والعلاقة بين الفرد والمجموع . وعلى وجه العموم فإن الدراسة تثبت هذه الفرضية : أن قصص يوسف الشاروني تتسم بنظرة تطورية إلى الحقيقة ، تتمثل في نصوص دينامية وحركية تتناول النفس والآخر ، وأن السرد القصصي عنده يلتزم بحوار تطوري أيديولوجي ، يستلهم حقائقه من المضمار السياسي الاجتماعي للحقبة التي تعرض لها هذه النصوص .

كما يتناول البحث أيضًا دور الشاروني فى إنماء فن القصة القصيرة العربية وإسهامه فيها ، وبصفة خاصة ، فإنه يكشف أن كثيرًا من أساسيات نزعاته واتجاهاته يسبق نظائرها عند من جاءوا بعده بأكثر من عشرين سنة ، مما يجعله يتخذ مكانته كواحد من الرواد المبكرين فى عالم القصص العربى الحديث .

ملحوظات مبدئية (*)

ظهرت غالبية قصص يوسف الشارونى لأول مرة فى مجلات ثقافية . ونظراً لأن الكثير من الأعداد القديمة لم يعد متاحاً الآن للقارئ ، فإن الإشاره إلى مواضع ظهورها سيكون كما يلى :

(١) بيانات الموضع الذى ظهرت فيه القصة لأول مرة تنشر فيها (أى عنوان المجلة ومكان وتاريخ صدورها) . (٢) البيانات الببليوجرافية الكاملة لأول مجموعة قصصية تضمنت القصة فى أول مرة تظهر فيها بعد ظهورها فى مجلة أو جريدة . وفى جميع الإشارات إلى القصص بعد ذلك فإن أرقام الصفحات ستكون كما هى واردة فى المجموعات القصصية الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جـ١ ، جـ٢ ، ١٩٩٣ . ثم "الضحك حتى الموت" ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٥ ؛ حيث أن الطبعات السابقة نفدت .

(*) فى النص الإنجليزى ، تأتى تحت هذا العنوان ست ملحوظات أخرى كلها تتعلق بالهجاء اللاتينى للأسماء والعناوين العربية وغير ذلك من الأساليب التى تلجأ إليها صاحبة البحث لمعاونة غير الناطقين بالعربية على التوصل إلى أقرب شىء إلى النطق العربى . ليس لهذا كله بالطبع لزوم فى هذه الترجمة . (المترجم).

مقدمة

كما سبق ، فإن هذه الرسالة تعرض للعلاقة بين الهوية والنص ، وتستكشف الطريق إلى التعرف على مدركات النفس والآخر فى مجموعات القصص القصيرة التى قدمها الكاتب المصرى يوسف الشارونى إلى قراء العربية .

الذى أوحى إلىّ بموضوع هذه الرسالة هو قراءتى لقصة الكاتب والناقد المصرى يحيى حقى (١٩٠٥ - ٩٢) "قنديل أم هاشم" (١) - بطل هذه القصة إسماعيل ، شاب ولد فى أسرة مسلمة تقليدية ، سافر إلى إنجلترا ليدرس الطب ، ثم يعود بعد سبع سنوات ويبدأ فى ممارسة هذه المهنة . نتيجة لما تلقاه من تعلم ولخبرته بالحياة فى أوروبا ، فإنه يحس بصراعين يدوران فى داخله ، متوازيين ولكنهما كثيرًا ما يتعارضان : أولهما يأتى من شعوره - كفرد - بأنه لا ينتمى لحضارة الغرب - وإن كان يرى ما تقدمه له من حداثة ومن "تقدم" - والثانى هو التضاد الذى لا يدور فى أعماقه هو ، بل فى نفسه الخارجية "الجماعية" ، وهو يجاهد لكى يوفق بين المنطق العلمى الذى اكتسبه لتوه - من جهة - وبين قيم مجتمعه القديمة وتقاليده وممارساته . يصل بنا النص فى نهايته إلى ما يبدو أنه حل وسط بين النقيضين : الأزمة الاجتماعية والروحية التى يعانيها إسماعيل تنحل عن طريق تأكيد عقيدته والرجوع إلى هويته المحلية ، متمشيًا هذا - فيما يبدو لنا - مع استمرار الالتزام بالمبادئ العلمية التى جاءته من تعليمه الطبى (٢) .

تظل قصة يحيى حقى - بما تتصف به من حساسية ودلالة بالغة - حدثًا أدبيًا هامًا وإسهامًا مبكرًا نسبيًا ؛ بحيث يصبح علامة تدل على بداية لثروة من الأعمال القصصية العربية التى تهدف إلى استكشاف الصراع بين الثقافتين (٣).

كما أنها تنير الطريق إلى استيضاح المتغيرات العديدة التى تحكم العلاقة بين النفس والآخر ، وإلى الإدراك الحسِّى للمواضع الرئيسية للاختلاف بينهما ، سواء كان

هذا الخلاف عقيدياً أم فكرياً أم روحياً أم عاطفياً أم ثقافياً . وفي نهاية الأمر ، وبصفة خاصة فيما يتعلق باهتماماتي الشخصية ، فإن قنديل أم هاشم كانت هي التي جذبتني إلى نصوص أخرى كثيرة تتناول هذا الازدواج : الشرق والغرب ، النفس والآخر ، مما أدى بي في النهاية إلى الإقدام على وضع هذه الرسالة (٤) .

ومن حيث أنني لا أريد أن أمضي في هذه الدراسة دون الإبقاء على رؤية واضحة للأسس الأدبية التي أود لها أن تنبني عليها ، فإنني أخصص الجزء الأول من هذه المقدمة لعرض تاريخي ونظري لمفهوم الهوية ، يأتي مختصراً ، وإن يكن ضرورياً . وتتمثل هذه الضرورة في حقيقة أن أي تحقيق في الهوية كما يأتي في النصوص ، سوف يتحتم أن يمتد إلى دوائر أو مجالات أخرى ؛ منها ما ينتمي إلى الفلسفة ، أو علم النفس الاجتماعي و التطوري ، أو الأنثروبولوجيا (علم يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأجناسه وعاداته ومعتقداته – المترجم) أو اللغويات البنيوية . وتتمثل أهمية هذا التنوع في فروع المعرفة في أنه يساعدنا على تبيان حقيقة أن أية مناقشة لموضوع كالهوية مقدَّر لها أن تُظهر مدى اتساعه ، وتهدد العناصر الداخلة في تركيبه ؛ وهو اعتبار سوف نلقي عليه المزيد من الضوء ونحن ماضون في تحليلاتنا .

سوف ينصب الجزء الأول من هذه المقدمة على تلك النظريات وأنساق الإشارة المرجعية المستخدمة هنا ، والتي تكمن أصولها في دوائر تخرج عن نطاق النظرية الأدبية . ولما كانت مناقشة موضوع الهوية سوف تقودنا فروعها إلى جذور فلسفية ونفسانية ؛ فإننا سنخصص الجزء الأول لعرض موجز للبيئة التاريخية والمدرسية التي تتمثل فيها الهوية في كل فرع من فروع المعرفة المشار إليها ، ومما يفوق ذلك أهمية أن هذا الجزء الأول سوف ينمو إلى أن يقدم لنا تعاريف نافعة للمصطلحات التي هي أساسية جداً في هذا البحث : الهوية ، النفس ، الآخر .

أما الجزء الثاني من المقدمة فيمضي بنا إلى مجال نظرية الأدب ، ويستكشف مفاهيم الهوية والنفس كما تأتيان في النصوص ، مقيماً هذا على الأسس التي نوقشت في الفقرات السابقة له . بعد ذلك نعرض لأصول القصة القصيرة العربية الحديثة من حيث الشكل والجوهر ، وسيقودنا هذا إلى أن نقدم تبريراتنا لاختيار الشاروني ، وانتقاء القصة القصيرة كشكل من أشكال الكتابة الأدبية . ثم في النهاية نعرض للمعالجة النظرية والمنهجية ونقدم تصنيفاً أو تفصيلاً لبنية البحث .

الهوية : تقديم

سوف يتضح كيف أن مفهوم الهوية هو نقطة الانطلاق فى هذا البحث ، كما أنه هو الخلاصة التى ستنتهى إليها ، وهذا من الوجهة الفلسفية والنظرية والنقدية ، بشكل أساسى . ومن هنا فإننى سأنزع إلى أن أقدم عرضًا جذريًا وشاملاً (فلسفيًا ، بصفة غالبة) للأسس الفكرية لهذا المضمون ، مع تعريف للاصطلاح ، ولفكرتىْ النفس والآخر كما ترتبطان به .

مراجعة تاريخية ونظرية :

فى نطاق التقاليد المدرسية الغربية على الأقل ، سنجد أن نظريات الهوية تستمد أصولها من فروع اللاهوت والفلسفة ، وأن جذورها تمتد إلى مراجع سابقة للمسيحية ، وإغريقية رومانية ، ثم يهودية إسلامية . وسنجد بصفة عامة أن المناقشات اللاهوتية والفلسفية لعصر التنوير تقتصر على الشروح التوحيدية والواحدية للوجود ، وأوصاف للنفس تُستخدم فيها وظائفها المختلفة : الوظائف الأدائية ، كالكلام والفعل ، يُنظر إليها على أنها أداءات عقلية ، بينما أمور القصد والمسئولية تُعزى إلى "الروح" ، التى تتصف بالقصدية بصفة أساسية دون أن تكون متجسدة (٥). أفلاطون مثلاً يربط الروح بـ "الشخص" الذى يتصف بالفاعلية والعقلانية ، ويتخذ القرار أى بجوهر غير متجسد يكمن فى كائن متجسد (٦) . هذا التفسير الأفلاطونى للروح المرتبطة بالشخص قد يكون أقدم نموذج للنفس يمكن التعرف عليه .

بمجئ العصر اللاحق لحركة الإصلاح ، وبداية حقبة من التطورات المتلاحقة فى الفيزياء والرياضيات ، نجد مفكرين وعلماء مثل : رينيه ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) ، باروخ سبينوزا (١٦٣٢ - ٧٧) وتوماس هوبز (١٥٨٨-١٦٧٩) وجوتفريد لايبنتز (١٦٤٦ - ١٧١٦) ، نجدهم يبدأون فى اللجوء إلى أساليب رياضية يطبقونها على تحليلاتهم الفلسفية (٧) ، ونجد إبداع الفلسفة من جديد على أنها نوع من "العلم الطبيعى" ، يؤدى بدوره إلى تغير فى التركيز على تنظير الهوية ، يتصف بتفصيل الفحص الميكانستى (الآلى) للجسد ، على العقل والروح ، اللذين نجدهما الآن قابلين للتبادل .

تتمثل هذه المنهجية فى نظرية الثنائية الديكارتية ، التى تعتمد على التفرقة بين ما هو عقلى ، وما هو فيزيائى . يأتينا ديكارت أيضًا بهذا التعبير "أنا" . – الذى كان إسهامًا منه فى مناقشة موضوع النفس ، والذى ابتدعه ليكون تعبيرًا عن جوهر قد يكون غير ملموس لكنه فكرى بصفة أساسية : "أنا أفكر إذن أنا موجود" – وهو بذلك يؤكد أن وظيفة التفكير لا تقف عند حد أن تكون فكرية ، بل هى أيضًا نشاط يعبر عن أفعال إرادية ؛ مثل القصد والتوكيد ، وغير ذلك من أبعاد الأداء الذهنى ؛ كالتخيل والإدراك (٨) .

بدءًا من عصر التنوير ، أخذت المنهجية الفلسفية تنغرس أكثر فأكثر فى مبادئ الإمبريقية ، (التجريبية) كالملاحظة وإجراء التجارب ، كما لو كانت الخواص "القابلة للقياس" – كما تدركها الحواس – هى وحدها التى تستحق الاعتبار الكامل من جانب المدارس الفلسفية . ونتيجة لتطور الإبستمولوجيا – أو النظرية الفلسفية للمعرفة – نتيجة لظهورها ثم اكتسابها ، تطور مفهوم "الهوية" ونقيضه وهو : التعدد أو التشعب ، وذلك على يدى جون لوك (١٦٣٢–١٧٠٤) كما ظهر لأول مرة فى : "مقال حول العقل الإنسانى" (*) (١٦٩٠) – اعتبر لوك الـ "أنا" هى المركز الملموس لتجربة الوعى ، ووصف الهوية بأنها "أول فعل من جانب العقل فى سبيل إدراك أفكاره" – وبالتالى التعرف على ماهية كل منها بواسطة هذا الإدراك ، الذى يشمل إدراك الفوارق بينها ، وأن أحدهما ليس هو الآخر (٩) . هذا الإدراك ، للاتفاق أو التعارض بين فكرتين هو الذى يتكون منه أساس "الهوية الشخصية" ؛ وهى النظرية التى يقدمها ديفيد هوم (١٧١١ – ٧٦) فى مؤلفه "رسالة فى الطبيعة البشرية" (*) (١٧٣٩–٤٠) ، والتى تتمثل فيها النفس على أنها – كما هى مدركة – "مسرح لتتابع الانطباعات والأفكار" (١٠) .

من منظور الثقافة والفن ، كان مولد الحركة الرومانسية ومجئ الرواية المحكية بضمير المتكلم ، كان هذا أيضًا تعزيزًا لمفهوم الـ "أنا" المتميز بالوعى المتجاوب . وفى الوقت نفسه ، مضى الدارسون فى تركيزهم على الجوانب القابلة للقياس الخالص فى الواقع الإنسانى ، وهكذا فإنه مع التزايد المتوازى للوضعية المنطقية والتجريبية ، فإن تجريدات الفلسفة أفسحت الطريق لمنهجيات علم النفس ، إلى أن جاء الوقت الذى تعرضت فيه فكرة النفس – كبناء فلسفى سيكولوجى – إلى التجاهل الناشئ عن غلبة الميل إلى متابعة

(*) David Hume : "Treatise of Human Nature"

التفاعلات الفيزيائية والنيوروكيمائية (العصبية الكيميائية) والكهربائية، كعمليات الحس والإدراك والحركة الجسمية [١١] ؛ وهى نزعة استمرت إلى منتصف القرن التاسع عشر .

وعندما عادت النفس الذاتية إلى الظهور فى بداية القرن العشرين ، واتخذت مكانتها كإحدى المكونات الأساسية لنظرية التحليل النفسى والظاهراتى ، فإن هذا جاء من خلال دراسة أعمال المنظِّرين للسلوك البشرى ؛ مثل : سيجموند فرويد(١٨٥٦-١٩٣٩) وكارل يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١) ووليم جيمس (١٨٤٢-١٩١٠) ، ونتج عن هذا مجئ عالَم جديد من الأفكار المتعلقة بالأبعاد الروحية للنفس ، ومعه المثير من التعبيرات والمصطلحات فى مجال التحليل النفسى ، كفكر وممارسة . عند فرويد، نجد "أنا" - كما استخدمها ديكارت - يحل محلها العقل الواعي أو ضمير "الأنا" ، لإدراك العالم الخارجى ، للجسد وجميع الخبرات التى تؤدى إلى تشكيل هوية الفرد [١٢] بالنسبة للناس العاديين - أى غير الدارسين - فإن "الأنا" تظل هى التعبير الذى يُستخدم فى الحديث عن نفسية الفرد ، أو - ببساطة - ، الصورة الذاتية للشخص أو روحه المعنوية .

مع تقدم الفردية الراديكالية ، قد يكون أكثر الاعتبارات الفلسفية تأثيراً (ومن وجهة نظر بحثنا هذا ، وأكثرها ارتباطًا بموضوعنا) فيما يتعلق بالنفس ؛ هو ما جاء من جان بول سارتر (١٩٠٥- ٨٠) ومارتن هايديجر (١٨٨٩ - ١٩٧٦) ، اللذين يتحدثان - بقدر من الغموض - عن الوعى ، بأنه "السعى إلى تعريفه لنفسه فى مواجهة العدم الذى يعانيه " [١٣] . فإذا تركنا الفلسفة جانبًا . سنجد أنه بدءاً من ١٩٤٠ وإلى وقتنا هذا ، فإن مفهوم الكينونة النفسية قد أرسى نفسه كنمط نرجع إليه فى جميع فروع العلوم الاجتماعية ، وبصفة خاصة علم الاجتماع وعلم النفس والأنثروبولوجيا . وفى زمن أحدث برزت النفس والآخر إلى الوجود كمعيارين لهما أهميتهما فى إرساء مفاهيم النصوص الأدبية وتحليلها ، وهو ما نحن بسبيل إظهاره فى بحثنا هذا .

تعريف «الهوية» و «النفس» و «الآخر»

وفى سبيل محاولة لتعريف هذه المصطلحات الثلاثة - لعلنا نبدأ بـ "الهوية" ؛ إذ إنها أكثرها تراكبًا ، وتحتوى على أكبر عدد من المتغيرات فى معانيها وتطبيقاتها .

وبقدر ما تبدو هذه المهمة شاقة ، فإنها قد تتيسر عندما نراعى أن كلاً من "النفس" و"الآخر" – ينطوى داخل "الهوية" إلى حد أن الثلاثة هى فى واقع الأمر أكثر ارتباطًا واندماجًا من أن يتسنى عزل أى منهما . ومن هنا فإن الحديث عن الهوية يظل فى واقع الأمر حديثًا عن النفس ، بينما الحديث عن النفس هو بصفة ضمنية حديث عن الآخر .

ويرى الناقد والمحلل النفسى نورمان هولاند أن اصطلاح "الهوية" هو ببساطة إشارة إلى خصائص الفرد وشخصيته . هذه الشخصية – بناء على النموذج التطورى لمنظِّر الهوية هاينز ليختنشتاين – تقوم على أساس من "الهوية الأولية الثابتة أو الذات البسيطة – التى تتعرض لعدد لا نهائى من التحولات أثناء حياة الفرد" (١٤) . الهوية – بذلك – مفهوم متزامن ، يُستمد من النفس ومن خبراتها البيولوجية والعاطفية المختلفة ، وتقوم على أساس مجموعة من المعايير الفيزيائية – أى الزمكانية – والسيكولوجية – مندمجة معًا – (١٥) – بينما تُعرَّف النفس – بالمثل – على أنها "الفردية المتميزة أو شخصية الفرد" (١٦) ، بما يوحى بأن هذين المصطلحين قابلان أساسًا للاستخدام المتبادل . بوصف النفس بأنها الفرد المتميز أو الواضح الذى يدرك ذاته بهذه الصفة ، فإن النفس تبدو أنها ذاتٌ داخلية مفكرة ، لديها القدرة على أن تعيد بناء هويتها أمبريقيًا (تجريبيًا) ، كما أن البعض يرى فى النفس نوعًا من الماهية الشخصية أى الكائن الميتافيزيقى الذى يقوم عليه – ويعتمد عليه – إحساسنا بوجودنا ومعه خبراتنا وشعورنا بالكرامة . (١٧) . وفى ذات الوقت فإن التفكيكيين ومن جاءوا بعد البنيويين يعدون نفوسًا متعددة نتعامل بها مع مختلف انفعالاتنا ورغباتنا ، وبذلك فإن النفس ليست قابلة للاختزال ، تتأصل فيها خاصية عدم التماسك .

سوف نعمد فى هذا البحث إلى التفرقة بين مفهومين أساسيين : الأول يتعلق بالنفس الداخلية والخارجية ، والثانى بالنفس الفردية والاجتماعية – آملين أن يفيدنا هذا فى تحليلنا لقصص الشارونى ، **فأولاً** : لما كان غالبية المنظرين يدركون النفس على أنها كيان ظاهراتى (فينومينولوجى) ، فهم يفرقون بين الظواهر المتعلقة بالنفس الداخلية ، وتلك المتعلقة بالخارجية. (١٨) دائرة النفس الداخلية هى دائرة المنظور الداخلى ؛ وهى تعمل منفصلة عن الواقع الاجتماعى الخارجى ، وتتحدث عن مستوى من الوعى الشخصى الذى ينكب على الفكر الانطوائى ، وعلى التأملات الخيالية (الفانتازيا) والصلوات وحل المشكلات واتخاذ القرارات . وبذلك فإن النفس الداخلية

هى المتعلقة بالخبرات ، وهى أداة الفعل والقرار ، هى العارف أو المفسَر ، بينما تقع فى دائرتها قوى العقل والإرادة والإبداع والتلقائية [١٩] . وعلى العكس ، فإن الظواهر المتعلقة بالنفس الخارجية تضم الخبرات الخارجية الموقع ، السببية والأفعال الشرطية ، كما فى "أساليب التعرّف المكتسبة" ، التى هى قيم وطقوس ورموز وممارسات محددة اجتماعيًا وثقافيًا .

وإنه من خلال أساليب التعرف هذه يتسنى تحديد الجماعات ، وتعيين هوية الفئات - من نوع المذكر والمؤنث - أو الطبقات أو المنظومات الاجتماعية - من نوع القومية والدينية -

وثانيًا ، فإن النفس تتخذ أبعادًا هى فى ذات الوقت شخصية (أو فردية) ، وأيضًا جماعية - وطبقًا لبول ريكور[٢٠] ، هناك معنيان أساسيان أو "قطبان" للهوية ، يُستمدان من قدرة الواحد منا على أن يتفهم كلمة "متطابق" . تتخذ الهوية الجماعية أشكالها بنفس الأسلوب الذى تتشكل به الهوية الفردية ، (أى من خلال البعد الزمنى للوجود الإنسانى) إلا أن دور أساليب التعرّف المكتسبة يحظى بقدر أكبر من الاهتمام .. والتحقق من التعرفات المكتسبة والالتزام بها هو فى ذاته توكيد للمثلية ؛ فهما يعبِّران عن حس بـ "الوحدة" يتسم برمزية قوية وجماعية ، سواء كانت هذه الوحدة حقيقية أم تخيلية . يضاف لذلك حقيقة أنه من خلال أساليب التعرف المكتسبة يتسنى التعرف على النفس الفردية والجماعية أيضًا ، من جانب أولئك الذين ليسوا داخل ولا خارج فئة أو جماعة أو ثقافة بعينها .

وفى موقف يتعلق بحياة الفرد أو بقائه أو تطوره ، يصبح الوعى بالهوية الجماعية أساسيًا بنفس القدر من الأهمية التى تحظى بها الهوية الشخصية ، إلا أن الهوية الجماعية ما تزال مسألة التزام أخلاقى بصفة أساسية ، تستلزم من الفرد أن يؤدى دورًا فى المجتمع ، بوصفه طرفًا مسئولاً وصاحب دور فعال [٢١] ، والتعرفات المكتسبة للهوية الجماعية تمد الفرد بمجال عريض من الخصائص الثابتة أو المعترف بها - كالحدس المعنوى والأيديولوجيات ، أو حتى مجرد معايير "الذوق" ، يجرى بها قياس وتقييم الأفعال والسلوك . بناءً على ذلك يكافأ الأفراد المتوائمون ، بينما يعاقب " المختلفون " أو يُنبذون من المجتمع . [٢٢]

في كل ما سبق ، كان اهتمامنا مركزًا على الهوية والنفس ، فأين إذن يمكننا أن نعثر على الآخر ؟ بأسلوب مبسط : سيكون الآخر هو ذلك الذى يقع خارج النفس أو يتميز عنها ، سواء كان ذلك من منظور الفرد أو الجماعة . عند " السيميوطيقيين " أى المختصين بالرموز ، وما تدل عليه من معان ، النفس لا تكتسب المعنى إلا فى إطار منظومة من هذه الفوارق ، أما " الآخر " فهو نتاج عملية الفكر - الـ "كوجيتو" التى تعبِّر عن النفس وتنطق بها [٢٣] - هذا التأكيد على النفسية أو على الهوية النفسانية ، يتمثل فى جدلية النفس والآخر ، ويتلقى التعبير التفصيلى عنه من خلال ما يسمى " مناقشة الاختلافات " ؛ أى أنه يأتى إلى الساحة بكل ما هو مترادف مع النفس أو متضاد معها ، فى آن واحد . بل إن ريكور يقول إن هذه الجدلية ديالكتيك النفس - الآخر ، تدل على النقطة التى يتقابل عندها قطبا النفس والهوية ؛ إذ إن نفسية الواحد منا ، تعنى وجود غيره بدرجة من الخصوصية إلى حد أنه لا يمكن التفكير فى أحدهما دون الآخر ، بل إن أحدهما ينفذ من خلال الآخر [٢٤] - بصفة عامة ، هذا الاختلاف الذى يُرى أنه يهيئ تعريفًا للآخر ينطوى على مضامين سلبية ، وكثيرًا ما يكون وسيلة لدعم هوية فريق من الناس .

وبذلك يعبِّر هذا الفريق عن مخاوفه أو مشاعره السلبية بأن يسقطها على صورة الآخر ، جاعلاً منها النصف الأدنى منزلة فى تعارض مزدوج .

وتتمثل كلمة "الآخر " بوضوح فى نظريات لعالم النفس الفرنسى جاك لاكان (١٩٠١ - ١٩٨١) الذى كثيراً ما يرجع إلى أفكار فرويد ويعيد كتابتها ، ويتحدث لاكان عن نمطين من " الآخر " ، المرآوى (نسبة إلى المرآة ذات السطح الأملس الذى يعكس) والرمزى ، ويتعلق كل منهما بآليات التعرف . ويرى لاكان أن الهوية تبدأ فى اللحظة التى يدرك فيها الطفل البشرى أن ما يراه فى المرآه هو صورته هو ؛ لأنه عندئذ يدرك صورته متكاملة لأول مرة [٢٥] . وهكذا فإن النفس تتكون مما يسمى "الآخر المرآوى" أو من الصورة التى يريد الشخص لنفسه أن يكونها ، كما تنعكس فى المرآة ، أو فى أحد أبويه ، إلا أن لاكان يرى أن هذه الصورة تتسبب أيضًا فى غربة النفس ، من حيث أن التعرف على الهوية الذاتية لن يكون إلا جزئيًا ، ومن هنا فهو يقول إن الأفراد ينفقون حيواتهم فى محاولة للوصول إلى حس بالاكتمال أو التكامل النفسى ، وإن النفوس لا تصل أبدًا إلى حد أن تكون ما هو "مفروض" أو ما تريد أن تكونه . أما الآخر

الرمزي (لاكان يكتب كلمة "الآخر" مبتدئة بحرف مرتفع ، كالأعلام وأوائل الجمل) فهو يتمثل كآخر غريب ، يقوم ببناء ذاتية النفس . ويذهب لاكان إلى أن كينونة الفرد تتحقق له عندما يتكلم - بصفة أساسية - وأننا عندما نتكلم نستخدم منظومة من التمثلات وجودها يسبق وجودنا، وبذلك فإن العمليات الفكرية في داخلنا تتشكل بفعل اللغة ؛ وبقدر ما نحن نفوس تتكلم ، فإننا أيضًا "منطوقون" أو "مرموزون" ، وإذن فإن الوعى الذى لدينا يتكون من خارجنا بفعل بنية لغوية مثقلة بأحكام اجتماعية كالقواعد والقوانين والتعاريف من نوع "أم" و "ابن" ... إلخ (٢٦) .

النفس الراوية والنفس المرويّة

الفرد راوية يتحدث عن نفسه ويقص خبراتها . ونظرًا لزمانية الوجود البشرى ، فإن الفرد يجد نفسه حبيسًا داخل العملية التاريخية ، وهو يسعى على الدوام لترجمة خبرته بهذه العملية ومراجعتها وتحديثها .

وهكذا فإنه يمكن وصف النفس بأنها الشخصية المناصرة لتاريخها الفردى الخاص أو "للدراما التى هى محورها ، بينما الخبرات السابقة لعملية السرد تأتى على هيئة سلسلة عمليات فكرية وإرسال شفاهى ، أو على هيئة بِنية عينية لأى نوع من القص (٢٧) .

ولما كان هذا الفعل - القص الذاتى - هو عملية طبيعية داخل النفس ، فى آن واحد ، من جهة ، ثم حوارية تبادلية (بمعنى أنها متلقية وفى ذات الوقت مبدعة) (٢٨) من جهة أخرى ، فإنه يمكننا أن نرى لماذا تتصف النصوص السردية - الأدبية منها بصفة خاصة - بأنها إحدى أفضل الطرق فى التعبير عن إدراكنا لهذه الدنيا ، وفى إفصاحنا عن كل مرحلة مختلفة من مراحل "أنا" ، وبهذا فإن النصوص القصصية تساعدنا أيضًا على أن نبنى نفوسًا متسقة ، يقول ريكور :

بخلاف ما درجنا عليه من اتباع فكرة نطق النفس عن ذاتها - الـ "كوجيتو" - والتظاهر بأنها مدركة لذاتها بالحدس المباشر ، يجب علينا أن نقر بأننا ندرك أنفسنا بالالتفاف حول هذا التعامل المباشر ، آخذين ذلك المنحنى الذى يتكون من السمات البشرية المترسبة فى الأعمال الثقافية . ما الذى يمكننا أن نعرفه عن الحب والكراهية ،

عن الأحاسيس المعنوية ، ثم – عن كل ما نسميه "النفس" بصفة عامة لو لم يكن هذا كله بواسطة الأدب ؟ (٢٩) قد أتى به المبدعون إلى اللغة وأفصحوا عنه .

إلى جانب النفس الراوية (أى النفس الشخصية) ، يختص هذا البحث أيضًا بالنفس المروية ؛ أى المبنية داخل سياق نمط روائى ، أو بواسطة مثل هذا النص – كما فى نمط القصة القصيرة . وكما فى الهوية الشخصية ، فإن هوية النص تنبنى حول جدل – ديالكتيك– من الكينونة النفسية والتماثل ، فإن ريكور و أنطونى كيربى يعرِّفان النفس المروية بأنها (أيه شخصية أو ذات تأتى فى سياق النص) كما أن هولاند يصف الفرد بأنه يعيش "تنويعاته على لحن الهوية"(٣٠) ، فإن النفس أو الشخصية المروية تعمل بشكل وظيفى مشابه ولكن – فقط – على مستوى الحبكة المروية . وهكذا فإن بناء النفس المروية وإعادة بنائها يتم بشكل حركى (ديناميكى) بحيث تتحول وتتواءم بالاستجابة لأحداث النص ومنعطفاته وأزماته ومحاولاته .

وكما فى النفس الراوية / الشخصية ، نجد النفس المروية تنخرط مع خبراتها وتستجيب لها ، أو ربما مع سلسلة الأحداث التى تُروى فى "قصتها" ، وبهذا فإن النص هو الذى يتولى "بناء هوية الشخصية عندما يقيم بناء القصة المروية" (٣١) .

هذه المقولة التى تذهب إلى أن هوية القصة هى التى تصنع هوية الشخصية ، تتفق مع تأكيد الشكلانيين والبنيويين بأن شخصيات السرد هى نتاج الحبكة . (٣٢) إلا أن البعض يرون أن العملية تبادلية ، بينما تقترح رورتى أن الخواص القائمة على الاستعدادات الفطرية للشخصيات أو النفوس المروية ، هى التى تسمح بتطوير نص سردى ؛ من حيث أن طبيعتها هى التى تشكِّل استجابتها للأحداث ، لا أنها تنتج عنها" (٣٣) – واضح أن مسألة هل الهوية هى من المعطيات ، أو أنها بِنْية تتكون ، مسألة أساسية بالنسبة لمجال الدراسات الأدبية بقدر ما هى كذلك بالنسبة لأى مجال معرفى آخر مما هو وارد هنا ، إلا أن الدارسين يرون أيضًا أن هناك اختلافات محددة ، وإن تكن خفية ، بين النفس الراوية / الشخصية ، والنفس المروية أو النصية . يرى كيربى – مثلاً – أن النفس المروية تتميز عن النفس الشخصية ؛ لأنها تنبع من ممارسات خاصة هى وحدها التى تأتى بها ، وليس لها وجود سابق لهذه الممارسات بوصفها كيانًا مستقلاً أو ديكارتيًا (٣٤) . وبذلك فإن النفس المروية هى نتاج اجتماعى ولغوى خالص . أو علاقات معنوية متشابكة . ويشير آخرون إلى حقيقة أن معايير تحديد أو تعريف النفس المروية ،

وإعـادة ذلك من جـديد ، تخـتلف عن تلك التى تلزم لتـعـريف الفـرد . عند رورتى يقل التـأكيد على الفردية فى مـعـايير التعرف من حـيث أن رورتى تعتبـر أن الشـخصـيات تتكون من عناصر وتصاوير شكلية قابلة لإعادة الإنتاج (٣٥) - وبذلك فإنها - أى النفس المروية - تتحدد طبقًا لمعايير مسبَّقة لفئات الشخصيات وأنماطها (٣٦) ، وهى تستنبط من هذا أن تكوينات الشخصيات وطبائعها وأمزجتها هى التى تحدد مسارها من خلال الحبكة القصصية ، إلا أنه يجدر بنا أن نضيف أن مقولتها هذه تبدو منحازة نحو النمط الإغريقى فى بناء الشـخصية ؛ وهو نمط سائد فى الأعمال الأدبية ، يمثل ألوانًا من السلوك البشرى قابلاً لإعادة الإنتاج ، أو نحو الافتراضات البنيوية التى نجدها عند منظِّرين ؛ مثل أ . ج . جرايماس ؛ حيث يتصف النص بمخطط أو قالب يعمل على اختزال الشخصيات إلى ستة أنماط عاملة (٣٧) .

ويرى بعض الدارسين أيضًا أن النفس المروية - والتى هى بطبيعتها محددة المعالم ، ومعرَّفة بدرجة أكبر فى حدود النمط الذى تنتمى إليه - تتصف بأبعاد أقل ؛ وهى أضعف منها فى وحدتها عندما تقارن بالنفس الشخصية . بل إن رورتى تؤكد أن النفوس المروية - بخلاف نظيراتها الشخصية - غير قادرة على أن تجتاز أزمات الهوية ، برغم أنها تتساوى معها فى التعرض للصراعات والظروف الصعبة . وتمضى من ذلك إلى القول إنه فى مواقف الأزمات التى ترد فى النص ، فإن ما ينتج عن الموقف هو مجرد عدم الاتساق بين المكونات الفطرية التى تؤدى إلى النفس المروية ، وتضيف أنه : "لما كانت الشخصيات تتحدد بخصائصها أكثر مما تتحدد بالمبادئ النهائية التى ترشد الكاتب إلى انتقائها ، فإنها فى الأحوال الطبيعية ليست فى حاجة إلى أن تفرض أو حتى تواجه مشكلة أى من نزعاتها هو الذى يسود" (٣٨) .

الكاتب والنمط

هناك مبررات عديدة لاختيارى لهذا الكاتب : الشارونى فى مقدمة دعاة فن القصة القصيرة العربية الحديثة ، وفى طليعة كتَّابها ، ومن السهل أن نتوصل إلى حقيقة مكانته المتميزة ، وإلى تأثيره الواضح من بين كتَّاب مصر المعاصرين ، وقد توصل إلى مكانته هذه ، وإلى سمعته الرفيعة ، بما حققه ككاتب فى هذا المجال بصفة أساسية :

القصة القصيرة . إلا أنه برغم أن مجموعاته القصصية قد طُبعت وأعيد تجميعها وتصنيفها مرات عديدة ، وأنه واضح أنه مقروء على نطاق واسع (٣٩) ، فإنه ليس هناك قدر كبير مما هو متوفر بالعربية ، مما يتناول إسهاماته المتميزة فى فن القصة القصيرة العربية ، والذى يوجد باللغة الإنجليزية أقل من ذلك . الواقع أنه يبدو أنه قد استُبعد إلى حد كبير من قوائم الأدب العربى الحديث ، هذا إذا أمكننا أن نقول بأن هناك شيئًا كهذا .

قد يقال إن هذه الظاهرة ترجع إلى المراحل المبكرة من حياته الأدبية ، عندما حقق يوسف إدريس (١٩٢٧ - ١٩٩١) نجاحًا كبيرًا ألقى بظله عليه . وقد ظهرت أول مجموعة قصصية ليوسف إدريس بعنوان"أرخص ليالى"(٤٠) . فى نفس السنة التى ظهرت فيها أولى مجموعات الشارونى "العشاق الخمسة" (٤١) .

و لعلها أخفقت فى أن تجتذب قدرًا كبيرًا من الاهتمام الذى حظيت به مجموعة يوسف إدريس بسبب ما اتسمت به من طابع " الطليعية " - و إن كانت قد نالت الثناء من معاصريه من الكتاب ؛ مثل فتحى غانم (١٩٢٤ - ٩٩) ويحيى حقى إلى جانب حقيقة أن يوسف إدريس مضى فى طريقه ليصبح أغزر إنتاجًا ، وأكثر نزوعًا إلى الجماهيرية ، بينما ظل إنتاج الشارونى متواضعًا (كثيرا ما كانت تمضى سنوات متصله دون أن يكتب قصة واحدة) ، كما أنه ظل مبتعدًا عن دائرة وسائل الإعلام القومية . بذلك فهو " كاتب للكتَّاب " أكثر منه شخصية أدبية معروفة وذات جمهور عريض ، وإن كنا نأمل أن تتمكن هذه الدراسة من إلقاء الضوء على ما أسهم به فى عالم القصة القصيرة العربية الحديثة ، ولم ينل حقه من الالتفات . وبالتأكيد ، فإن هذا البحث سوف يكشف عن مدى السبق الذى حققته اتجاهاته ونزعاته بما نقدِّره بعشرين سنة ، بالمقارنة مع الأجيال التالية ؛ وهو ما يضعه فى صفوف الطليعة الصادقة ، وفى مقدمة المجددين من كتَّاب العربية المحدثين .

ثم هناك اعتبارات أخرى أدت إلى اختيارى لهذا النمط من الكتابة الأدبية برغم المكانة الثانوية لفن القصة القصيرة فى عالم الغرب ، فإن هذا النمط قد أخذ يتمتع بدرجة متزايدة من الانتشار فى العالم العربى - منذ الحرب العالمية الثانية على الأقل - مقبولاً من مختلف الفئات الاجتماعية برغم أذواقها و أساليبها فى الحياة والتفكير(٤٢) . إلا أنه ، وبرغم وجود جمهور قارئ رفيع المستوى ، وبرغم اتساع الإنتاج ، واعتياد الكتَّاب على الابتكار والتجربة فى هذا النمط ، فإن هناك ندرة واضحة فى الدراسات والكتابات النقدية التى تركز بشكل صريح على القصة القصيرة العربية (مرة أخرى :

من جانب كتَّاب الإنجليزية بصفة خاصة) - نتج عن ذلك أنها قد اتخذت مكانة ثانوية متواضعة بالمقارنة مع الرواية ، ثم مع الدراما ، وإن تكن حالها أفضل قليلاً هنا . ونأمل أن يكون لهذا البحث أثره فى تصحيح هذا الوضع - ولو بدرجة محدودة -

وفيما يلى ، سنحاول أن نورد مقدمة مختصرة للقصة القصيرة العربية الحديثة ، تجدد لنا جذورها التاريخية ، مع عرض موجز لتطورها على مدى العصور .

سنعرض أيضًا لمختلف جوانب أشكالها وطبيعتها بقدر ما يسمح به المقام . لا ننوى هنا أن نُقْدم على تحليل مستفيض لظهورها وتطورها ، ولمن يرغب فى الاطلاع على مرجع أكثر شمولاً ، يمكن أن يشبع حاجته بالرجوع إلى كتاب صبرى حافظ ، الذى يركز بدرجة أكبر على هذا النمط من الكتابة (٤٣) . سأقدم فى الفقرة التالية يوسف الشارونى ومراحل حياته المهنية ، وإسهامه فى القصة القصيرة العربية ، والذى لم يحظ بما يستحقه من الاهتمام ، برغم ماله من قدر ومن أهمية .

تأريخ موجز للقصة القصيرة العربية فى صورتها الحديثة

فى سبيلهم إلى وضع تأريخ للقصة القصيرة العربية الحديثة ، دأب الباحثون على اتباع واحد من مدخلين ، ساعين فى كلتا الحالتين إلى تحديد مصادرها فى شكلها المعاصر . سواء كانت هذه المصادر محلية أو "مستوردة" : أول هذين المدخلين هو ردها إلى جذورها فى التراث الأدبى العربى القديم ، والذى يتضمن العديد من نماذج النص القصير فى أشكال متنوعة ؛ منها : سورة يوسف كما ترد فى القرآن الكريم ، وفنون المقامات (٤٤) والحكاية ، ونوادر الجاحظ (٧/٧٧٦ - ٩/٨٦٨) فى كتابه "البخلاء" ، وأقاصيص أبى الفرج الأصفهانى (٨٩٧ - ٩٧٢) ، والقصة الرومانسية "عنترة" . ثم هذا النموذج الشهير المتميز التراثى "ألف ليلة وليلة" (٤٥) . وفى ذات الوقت فإن الدارسين الغربيين يميلون إلى التركيز على تأثير الكتّاب الروس والأوروبيين والأمريكيين الشماليين ، والذين نبعت أعمالهم فى هذا النمط من بداياتها فى منتصف القرن التاسع عشر وما تلا ذلك . ومن بين الكتَّاب الذين يُستشهد بهم أكثر من غيرهم : نيقولا جوجول (١٨٠٩-١٨٥٢) ، فيودور دستويفسكى (١٨٢١ - ٨١) جى دى موباسان (١٨٥٠ - ٩٣) ، إيفان تورجنيف (١٨١٨ - ٨٣) ، انطون تشيخوف (١٨٦٠-١٩٠٤) ، جوستاف فلوبير (١٨٢١-٨٠) وادجار آلان بو (١٨٠٩ -٤٩) ؛ وهذا الأخير هو الذى يعد واضع الأساس للقصة القصيرة الحديثة .

إلا أنه – كما يقول حافظ – فإن كلا المدخلين لا يعطى القصة القصيرة العربية حقها ؛ من حيث أنها : لا هى نتاج النموذج الغربى ، ولا الأشكال التقليدية التى يستخرجها الدارسون للقطع النثرية القصيرة فى التراث العربى القديم . الواقع أنها – بصفة أساسية – نتاج مُهجَّن نابع من طرازها الفريد ، الذى يستقل بجذوره التاريخية والاجتماعية السياسية . منذ انبثاق النهضة الثقافية فى مطلع القرن التاسع عشر ، فى مصر والشرق المتوسط ، مضى هذا النمط الأدبى يتبادل التطور والتغير مع قرائه . مضى هذا متوازياً مع عوامل أخرى تُحدث آثارها فيه : النفوذ الغربى الاستعمارى – وما صاحبه من تبادل ثقافى وفكرى – انتشار التعليم المدعوم من جانب الدولة ، السلطان المتزايد لوسائل الإعلام – وعلى رأسها الصحافة – وتزايد موجات الهجرة من الريف إلى المدن . فإذا وصلنا إلى منتصف القرن التاسع عشر نجد أن المقامات القديمة قد بدأ يعاد طبعها ، مما كان له أثره فى تشجيع الكتّاب على إنتاج أشكال جديدة من هذا النمط ، تتعامل مع المشكلات والمضامين المعاصرة . فى ذات الوقت كانت تجرى ترجمة الكثير من الأعمال النثرية الغربية ، من الإنجليزية والفرنسية والروسية بصفة خاصة ، بواسطة صفوة من المثقفين من شرق المتوسط ، الذين امتدت جذورهم الفكرية والتعليمية إلى نظم التعليم الغربى الأوروبى ، سواء فى بلدان أوروبا أم فى المدارس الأجنبية فى بلادهم . كان أعضاء هذه الفئة من صفوة المثقفين هم الذين أخذوا يفكرون فى ممارسة فنون القصة كوسيلة للتعبير المؤثر عما يجتازونه من تحولات ، وما يعيشونه من واقع يزدادون سخطاً عليه وهم يحسون بسطوة الاستعمار الأجنبى على بلادهم . كانت هذه بداية لظهور أشكال محلية متوطنة وأصيلة من الكتابات القصصية ، مضت تتطور لتزدهر بمعدل عال وتجد لها مكاناً فى الجرائد والمجلات العربية التى أخذت تنمو وتتزايد هى أيضاً (*).

(*) مع اقتناعى بما جاءت به الباحثة هنا من تفسير لانتشار القصة القصيرة ، أرجو أن يسمح لى القارئ بهذه الإضافة المتواضعة ، وهى أنه فى غيبة الإذاعة (والتليفزيون طبعاً) كان القراء يقبلون على الجرائد والمجلات ؛ وهذه تتسع طبعاً للقصة القصيرة ، أما الرواية وغيرها من الأنماط التى لابد لها من شراء الكتاب أو استعارته – وهو ما قد لايقدر عليه الكثيرون – فإنها – بخلاف ذلك – لم تكن قد بدأ انتشارها بعد ، بمجئ هيكل (زينب) ثم ما تلا ذلك . (المترجم) .

من هذا نرى كيف أن هناك فارقًا من جيلين أو ثلاثة : بين مولد القصة القصيرة في الغرب ، ونشأة ما يمكننا - بشيء من التجاوز - أن نسميه "نظيرتها" في اللغة العربية . فقط لم يكن الدافع وراء ظهور الأخيرة مجرد محاولة للتقليد ، بل كان تعبيراً عن صحوة ثقافية إقليمية تقوم بها صفوة محلية تمر بتجربة فكرية سياسية جديدة كما يقول حافظ : "مجئ نمط جديد فى الأدب يكون جزءاً من عملية ممتدة متعددة الجوانب ، تؤدى إلى أن تتحول الشعوب إلى إدراك جديد لمجتمعها ومشاعرها وانطباعاتها قبل أن تبدأ فى تغيير وسائلها فى التعبير عن هذه التجربة ، والتأثير فيها بالكلمة" (٤٦) . هكذا بدأت هذه الصفوة - مدفوعة بإحساسها بقوتها المكتسبة ، وقدرتها على التوصل إلى الصحافة وشغل مراكز وظيفية عالية - بدأت تبث تجديداتها فى دائرة القصة العربية . وكانت - هذه التجديدات - تعبيراً يتسم بالبلاغة والتفنن ، عن إدراكها لذاتها ولوجودها بقدر ما كانت تجارب تجرى على هذا النمط الجديد فى التأليف . ويبدو هذا واضحًا بشكل خاص فى تأملات هؤلاء الكتَّاب حول أمور من نوع " الهوية القومية " وتحليلاتهم لتجاربهم ولموقعهم فى المجتمع وحقوقهم كمواطنين فى بلد يخضع لسيطرة أجنبية ، وليس غريبًا أن الكثير من هذه التجارب فى مجال النصوص القصيرة يأتى على هيئة مقالات ، أو نبذات واضح منها أنها تبث رسالة قوية تعبِّر عن الرغبة فى توجيه القراء ، أو إدخالهم حلبة النقاش .

نجد الباحث المصرى عبد العزيز عبد المجيد يحدد " المرحلة الجنينية للقصة العربية القصيرة" (٤٧) على أنها تبدأ من ١٨٧٠ وتستمر إلى حوالى ١٩١٤ ، متفقة بدايتها مع ظهور " رمية من غير رام " لسليم البستانى (١٨٤٦ - ٨٤) فى مجلة " الجنان " سنة ١٨٧٠ - كان البستاني يقدم ترجمات قصصية - إلى جانب والده بطرس (١٨١٩ - ٨٣) ، الصحافى - ومضى يمارس تجاربه فى مجال الكتابات النثرية القصيرة ، ويضعه بعض الباحثين في مقدمة كتَّاب القصة الطليعيين . إلا أننا عندما نتأمل إنتاجه من القصص العربى القصير ، فإننا قد نكون أكثر واقعية من حيث مكانة هذه الأعمال ووقْعها على عموم القراء . صحيح أنه - إلى جانب عدد من زملائه في شرق المتوسط - قد فتح آفاقًا جديدة فى هذا المجال ، وعالج مضامين ذات ثقل ثقافي واجتماعي / سياسي في تلك الحقبة ، إلا أن لغته وأسلوبه يجعلان كتاباته موجهة إلى أضرابه من أعضاء الصفوة ، وبالتالى فإن تأثيرها لا يتعدى هذه الحدود .

على الجانب الآخر ، نجد أن حافظ يعد الكاتب والمفكر العصامي عبدالله النديم (١٨٤٣/٤٤-٩٦) ، "أكثر كتّاب القصة القصيرة امتيازًا في تلك المرحلة المبكرة" [٤٨] .

كان النديم شريكًا في ثورة عرابي ، وصحفيًا متمكنًا من هذه الصناعة ، وخطيبًا مرموقًا ، وجاءت أعماله القصصية – التي كانت تظهر في مجلته "التنكيت والتبكيت" متفقة مع أذواق عامة القراء ، واهتماماتهم الاجتماعية اليومية . وبذلك فإنه قد ابتدع لغة أدبية أكثر بساطة مما كان متبعًا في ذلك الحقبة [٤٩] ، وبدأ يلمس الأمور التي يُعنى بها القارئ العادي [٥٠] ، وتمكّن من النجاح في تقديم عرض مفصل ومؤثر للحقيقة الاجتماعية دون أن يلجأ إلى صورة المقامة ، أو أن يقتصر على مجرد تقليد الأنماط الغربية . ولعل أكثر الخصائص أهمية في أسلوب النديم وأعماله هو ما تمكن من إقامته رابطة بين هذا النمط الأدبي المستحدث ، وما عرض له من قضايا ذات هوية قومية وثقافية ودينية [٥١] .

المرحلة الثانية أو مرحلة "التجربة" في تطور القصة القصيرة العربية عند عبدالمجيد (١٩١٤ – ١٩٢٥) [٥٢] ، يقودها شخص محمد تيمور (١٨٩٢-٢١) ، والذي يحظى بقدر أكبر من نصيب البستاني ؛ بوصفه الكاتب الذي أوجد هذا الفن ، أو وضع له الأساس الذي انطلق منه [٥٣] ، وبينما تفتقر القصص القصيرة التي ظهرت في تلك الحقبة إلى النضج الفني بصفة عامة ، فإن هناك قصتين يشار إليهما على أنهما نقطة الانطلاق [٥٤] لهذا النمط ؛ هما : "سَنَتُّها الجديدة" للكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ – ١٩٨٩) ، والتي ظهرت لأول مرة سنة ١٩١٤ [٥٥] ، ثم "في القطار" لمحمد تيمور، التي ظهرت سنة ١٩١٧ [٥٦] . أما المرحلة الثالثة فيما يرى عبدالمجيد ؛ وهي مرحلة "اتخاذ الشكل" (من ١٩٢٥ فصاعدا) [٥٧] . فتبدأ بمحمود تيمور ، شقيق محمد (١٨٩٤ – ١٩٧٣) ، والذي يرى د. مصطفى بدوي أنه "يُعد بصفة أساسية صاحب الفضل في تطوير هذا الفن وتحقيق انتشاره" [٥٨] ، مجموعته القصصية "الشيخ جمعة وقصص أخرى" [٥٩] ، التي تصور – بصفة خاصة – شخصيات من الريف والمدينة ، وتناقش حقائق الواقع الاجتماعي ومشكلاته ، تُعد أحد النماذج المبكرة في محاولة إرساء أدب قومي مصري خالص .

فيما يرى حافظ ، فإن أروع نموذج لعمل بلغ مرحلة النضوج والوضوح الفني في هذا المضمار هو ما جاء سنة ١٩٢٩ ، بظهور "حديث القرية" ، لمحمود طاهر لاشين

(١٨٩٤-١٩٥٤) ، نشْر "جماعة المدرسة الحديثة" [٦٠] - بهذا نصل إلى القصة القصيرة العربية ، وقد اتخذت مكانتها كنمط راسخ له مكانته ، مما نتج عنه ظهور أعمال تنتمى لمذاهب متعددة ؛ منها الرومانسية والواقعية والحداثية، إلا أن ما استطاع أن يبقى ويستمر هو الرابطة التى قامت بين هذا الشكل من أشكال النص القصصى كنسق فى التعبير عن التجربة الفردية والجماعية ، والخلفية الاجتماعية السياسية ، التى مضت فى تشكيل تطوراته . وهكذا أخذت بضعة محاور اجتماعية سياسية تسيطر على عملية ظهوره وتطوره : الاستعمار والفكر المعادى له ، الفُرقة القائمة بين مختلف حركات التحرر المحلية ، الأزمات الاقتصادية ، الحرب العالمية الثانية ، وانسحاب الجيوش الأجنبية ، وإنشاء دولة إسرائيل ، وما تبع ذلك من حروب ونزوح الفلسطينيين . وبالنسبة لمصر فلعل أخطر واقعة فى تلك الفترة هى الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ وما صاحبها من الدعوة إلى القومية العربية والحد من الملكية الخاصة . كان هذا الإعلان عن الاستقلال السياسى والقومى هو الذى مهَّد الطريق إلى نزعة واقعية إشتراكية كان لها أثرها فى تشكيل الفن القصصى فى المنطقة .

طبيعة القصة القصيرة وأشكالها :

برغم العقبات التى تعترض طريق وضع تعريف للقصة القصيرة - وفى إطار التعدد الثقافى بصفة خاصة ، فإن هناك خصائص معينة يتصف بها هذا النمط من الكتابة القصصية ، يدل عليه بصفة عامة : التركيز على عدد محدود من الشخصيات ، وأحيانًا على شخصية واحدة منفردة ، ثم حبكة قصصية غير معقدة ، عادة تُستمد من حادثة أو واقعة منعزلة ، يلى ذلك : مسافة زمنية تتضمن إدراكًا للماضى والحاضر والمستقبل معًا ، ثم لحظة تنوير خاطفة . ويتصف السرد بالتركيز وعدم الإسراف [٦١] . ويرى بعض الدارسين أن القصة القصيرة الحديثة تستعصى على التعريف أساسًا ، وأن روعتها تأتى من مجرد نوعيتها العضوية الكامنة ، والتى تنبع منها لا نهائية أشكالها المحتملة . وإذا أخذنا بمقولة كلود بريمون ، من أن القصة القصيرة تتكون مما يصفه بتتابع العناصر [٦٢] ، أو بمجموعة لأزمنة من أحداثٍ ثلاثية المراحل ، فقد نصل إلى أن القصة القصيرة الحديثة قد لا تكون محصورة فى قالب سردى معين . وبالقطع

فإنها ليست لها بِنْيات أو وقائع أو مضامين ثابتة ، وهي كنمط من أنماط القص تتميز بطبيعة متغايرة بصفة أساسية (٦٣).

كما أن إطلاق وصف "القصيرة" على هذا النمط بأكمله ليس أمراً مفروغاً منه ، وبالتأكيد فإن تحديد طول معين لنمط القصة القصيرة يظل موضع خلاف بين الكثيرين من المنظّرين للأدب . اين ريد مثلاً ، يعترض على مجرد وضع تعريف نمطى لها بأى شكل ، ومن أية وجهة ، ويقول إن هذا الاصطلاح يمكن أن ينطبق على "أى نوع من السرد القصصى يأتى فى حجم يقل عن حجم الرواية" . وهو بذلك يدمج فى وصف واحد تعريف الاقصوصة عند إدجار آلان بو ؛ وهو أنها "قابلة للاستيعاب فى جلسة واحدة" ، مع مقولة هنرى جيمس بأنها "النص الذى يقع بين ستة وثمانية آلاف كلمة" (٦٤) كما يرى فرانك أوكونور أن اصطلاح "القصة القصيرة" تعبير خاطئ أساساً ، ويضيف أن "الطول يحدد الشكل الروائى ، أما فى القصة القصيرة ، فإن الشكل هو الذى يحدد الطول" (٦٥) .

ولا يبدو أن هناك ما يؤيد المفهوم الخاطئ عند القائلين بأن القصة القصيرة – وهى بصفة عامة أقصر من الرواية – هى كذلك أبسط أو أيسر أنماط السرد القصصى ، أوكونور مثلاً يقول : إنها كنمط تتفوق من الناحية الفنية على الرواية ، ويدلل على ذلك بأن نجاحها يتطلب من الكاتب قدرة على أن يقدم لقارئه قدراً من المعلومات لا يزيد على ما يلزمه لتحريك "خيال معنوياته" (٦٦) وذلك من حيث عناصر العرض والوصف والتطوير والتصوير الدرامى . ولا يجوز لنا أن نتجاهل الحيوية الكامنة فى فن القصة القصيرة ، ويمكننا أن نقول إن القصة القصيرة الحديثة فى الأدب العربى قد شهدت أعلى درجة من سرعة التطور من بين جميع الأنماط ، واجتازت مراحل من التجريب والابتكار بدرجة لا مثيل لها فى الحدة والنشاط ، ونتج عن ذلك وصولها إلى مستوى عال جداً من النضوج .

ويرى أحمد عطية أن القصة القصيرة فى العالم العربى هى النمط الأدبى الذى يصلح أكثر من غيره لرصد التغيرات الاجتماعية بدقة ، وأن هذا هو ما يعطيها شعبيةً وقبولاً" (٦٧) ، وأن ما تتصف به من الإيجاز يدعم هذا القبول ، ويضمن لها سرعته واتساع نطاقه ، وأنه من بين مختلف أشكال الكتابة ، فإن هذا الشكل "أكثرها حسّاً بآلام الناس وتطلعاتهم ، واستجابة لها ؛ وهو بذلك أكثر اقتراباً من الصورة الصادقة للحياة كما يعيشها الناس" (٦٨) . إلا أنه برغم هذا القبول الجماهيرى ، فإن القصة القصيرة

تتصف أيضًا بأنها "شكل فردى" ؛ ولذا فإننا نجد أوكونور يصفها بأنها "لديها حس عميق بمعاناة الوحدة عند الإنسان" وهو ما يتمثل فى دراما "الجماعات البشرية المغمورة" ، كالتائهين والضائعين وأهل الفكر والحالمين والشخصيات الخارجة على القانون ، والتى تهيم على سطح المجتمع (٦٩) - وبالمثل فإن برنارد برجونزى يتحدث عما يسميه "التأثير الاختزالى الخلفى" ، الذى يكمن فى هذا النمط ، والذى "ينزع إلى تصفية التجربة ، واختزالها إلى عناصرها الأولية ، عناصر الانهزام والغربة" (٧٠) - يتوازى مع ذلك قول عطية إنه منذ قال تورجنيف كلمته الشهيرة "نحن جميعًا أتينا من تحت معطف جوجول" (مشيرًا إلى قصته "المعطف") ، فإن القصة القصيرة قد أصبحت تعبيرًا عن هموم "الرجل الصغير" (٧١) - إنه فى إطار ما تتسم به القصة القصيرة من فردية ، يمكننا أن نرى فيها هذا الشكل الحديث من أشكال السرد القصصى ، وأن نعرف لماذا تطورت لتصبح وسيلة شائعة للتعبير المفصل الدقيق عن قضايا الوجود وبالتالى : الهوية .

يوسف الشارونى والقصة القصيرة العربية :

جاء ظهور يوسف الشارونى على مسرح الأدب فى مصر فى أعقاب انتهاء الحرب العالمية الثانية ، ومما يستحق الالتفات أنه فى تلك المرحلة المبكرة نجد فى كتاباته نزعة واضحة نحو الطليعية تجعله يتميز كواحد من المجددين فى دنيا الأدب العربى الحديث فى فترة الخمسينيات والستينيات (٧٢) ، إلى جانب مصرى آخر هو إدوار الخراط (١٩٢٦م) - والعراقى فؤاد التكرلى (١٩٢٧م) والسورى زكريا تامر (١٩٣١م) - ولد يوسف الشارونى سنة ١٩٢٤ فى بلدة منوف بمحافظة المنوفية بدلتا النيل ، وكان أبوه من رجال الدين من طائفة البروتستانت ينتمى أصلاً هو وزوجته - والدة يوسف - إلى قرية فى محافظة المنيا بصعيد مصر ، وقد تحولت الأسرة إلى هذا المذهب على يدى جده ، الذى كان مزارعًا وتاجرًا صغيرًا فى قرية "شارونة" (٧٣) ، ولما بلغ يوسف الثالثة نزحت الأسرة من منوف واستقرت فى القاهرة ، وهو يعد نفسه قاهريًا من الألف إلى الياء ، ولا يحسب لمسقط رأسه أى دور فى تكوينه أو تطوره (٧٤) . تميز فى مراحل الدراسة المبكرة بالتفوق فى اللغة العربية وآدابها ، وجاءت تجاربه الأولى فى مضمار الشعر العروضى ، وأثناء انتظامه فى كلية الآداب بجامعة القاهرة (كانت إذ ذاك تسمى

جامعة فؤاد الأول) ظهرت بعض هذه الأعمال الشعرية فى مجلة الكلية ، وكانت تتصف بالتأثر العميق بكتابات شعراء المهجر (٧٥) .

اتجه الشارونى نحو الفلسفة وعلم النفس فى دراسته الجامعية ، واتسعت قراءاته ونشاطاته فى عدد من الدوائر الطلابية ، وهو يقول إنه انجذب نحو المؤلفات الفلسفية لكيركجارد وسبينوزا وأعمال سارتر وألبيركامو ، ونحو ما يصفه بالبطولة الفكرية عند طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) وأشعار عباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) ورابندرانات طاغور (١٨٦١-١٩٤١) كما ارتأى أن يشبع ميله للقصة القصيرة من دستويفسكى إلى جوجول ، ومن موباسان إلى تشيكوف ، ومن حكايات كليلة ودمنة إلى الجاحظ (٧٦) ، وقد ارتبط فى سنوات الدراسة الجامعية بمجموعة من الدارسين الشبان الذين أسماهم"المدرسة التجريبية" لتلك الحقبة "(٧٧) ، وقد كان فى هذه "المدرسة" بعض ممن قاموا بعد ذلك بإصدار مجلة "البشير" سنة ١٩٤٨ ، والتى كان لها أثر واضح فى الحياة الفكرية والأدبية ، والتى من خلالها قام الشارونى مع عدد من رفاقه باستطلاع احتمالات مزج فنون النثر العربى بعناصر وأساليب الحداثة والطليعية .

وقد اهتم الشارونى فى شبابه بالحركة السيريالية ، وأدى به هذا إلى الالتقاء مع جماعة الفن والحرية ، التى كانت تصدر مجلة "التطور" ، التى كانت منبرًا لدعاة الحداثة ، ومع أنه لم يكن فى واقع الأمر عضوًا فى تلك الجماعة ، إلا أنه ينسب إليها أنها "هى التى جذبت انتباهى إلى إمكانية التمرد على القواعد التقليدية ، والإغارة على الحدود المتعارف عليها فى الكتابة الأدبية ، كما شجعنى هذا على الابتعاد عن الأسلوب التقليدى فى سرد القصص الذى كان يمثله إذ ذاك محمد ومحمود تيمور" (٧٨) . كما يروى الشارونى كيف أنه فى تلك المرحلة الأولى كان يحرص على أن يبقى مستقلاً ككاتب ، من الوجهة السياسية والفنية ، وحجته فى ذلك أنه - كما يقول : "كنت أحرص دائمًا على أن أبقى مستقلاً ، وألا أدع نفسى أصبح عضوًا فى أية جماعة ؛ إذ إنه عندئذ يجد الفرد نفسه مسئولاً عن قرارات يتخذها غيره"(٧٩) .

بعد تخرجه ، اشتغل الشارونى بتدريس اللغة الفرنسية إحدى عشرة سنة ، فى مصر ثم فى السودان ، وفى سنة ١٩٥٦ أقدم على أولى محاولاته فى كتابة "اللامعقول" بادئًا بذلك - مع آخرين - تحركًا نحو البعد عن العقلانية ، ويقول فى ذلك : حطمنا كل القواعد . ولم تحظ أساليبنا بالتقدير الحقيقى فى ذلك الوقت (٨٠) ، وفى نفس العام عُرض عليه

منصب فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فى القاهرة ، والذى أصبح بعد ذلك نائبًا لرئيسه [٨١]. ثم فى سنة ١٩٨٣ ، عُرض عليه منصب بوزارة الإعلام ، فى مسقط بسلطنة عمان ؛ حيث عمل عشر سنوات . وهو الآن متقاعد ، ويسكن ضاحية المعادى فى جنوب القاهرة ، ويستمر فى ممارسة النقد والمقالة الصحفية . بعد خمسين سنة من التركيز على القصة القصيرة ، يقول إنه يأمل أن يكون مشروعه القادم رواية [٨٢] .

فى السنوات الأولى من حياته ككاتب ، ظهرت غالبية أعماله القصصية فى مجلة "الأديب" اللبنانية ، وبعد ذلك ظل إنتاجه القصصى متواضعًا . وهو الآن يتكون من أربع مجموعات قصصية : العشاق الخمسة ، رسالة إلى امرأة [٨٣] ، الزحام [٨٤] الأم والوحش [٨٥] ، وإلى جانب ذلك ، فقد ألف وحقق أكثر من ثلاثين كتابًا ، تضم أعمالاً نقدية ، ودراسات أدبية ، ومجموعة من الشعر المنثور ، وثلاث مسرحيات مترجمة عن الإنجليزية . برغم أنه يظل مقلاً فى ميدان القصة ، فإن أعماله كان لها وقع ملموس على ممارسيها ، وبصفة خاصة النازعون نحو الحداثة فى الستينيات [٨٦] ، وقد حاز عددًا من الجوائز تقديرًا لأعماله من بينها جائزة الدولة التشجيعية فى القصة سنة ١٩٦٩ (*) .

قد تركز اهتمامنا حتى الآن على العلاقة بين ظهور وتطور فن القصة القصيرة العربية ، وما صاحبه من تحول فى البيئة الثقافية والاجتماعية السياسية . على ضوء ذلك نجد أن قصص الشارونى تتصف بأهمية خاصة من حيث أنها منذ ظهور المجموعة الأولى – حتى الآن – تغطى أكثر من خمسين سنة من تاريخ مصر الحديث . ونجد فى الأعمال المبكرة لمحات عن الحياة فى مصر قبل الثورة ، بدءًا من الحرب العالمية الثانية وآثارها . كما عاشتها مصر ؛ وهى تشكل بعد ذلك هويتها الجديدة : اجتماعيًا وسياسيًا وفكريًا . بنفس الأسلوب ، نجد أعماله التالية تستمر فى التفاعل وإعادة التعامل مع الحقائق المتغايرة لمصر كدولة أمة ، وبصفة خاصة فى نطاق النمو السكانى الهائل ، والهجرة إلى المدينة ، ونشوء المنظومات والأيديولوجيات السياسية الجديدة ، وظهور أنماط جديدة من الصفوة ، ثم الحروب والاضطرابات العديدة التى حفلت بها تلك الحقبة .

(*) كما حاز جائزة الدولة التشجيعية فى النقد عام ١٩٧٨ ، والجائزة التقديرية فى الأدب عام ٢٠٠١ . (المترجم) .

ظلت قصص الشارونى متميزة عن غيرها من كتابات معاصريه لفترة طويلة سواء من حيث الأسلوب أو المضمون . أسلوبه يتميز بصفة خاصة بأنه يستعصى على التصنيف ، ويتكون من عناصر متفاوته من التعبيرية والتأثيرية والواقعية والرمزية ، وإن تكن متآلفة تماماً ، ولعل أظهر خصائصها يتمثل فى أنها تعالج المشكلات المحيرة التى يواجهها المواطن المصرى الحديث ، سواء كانت هذه المشكلات عامة أم خاصة ، مما يجعلها تتناسب تماماً مع المضامين ذات الهوية الفردية أو الجماعية . ولا شك أن تأصل ثقافته فى جذورها الفلسفية والسيكولوجية هو الذى زوّده بالقدرة على النفاذ إلى أعماق النفس والآخر فى كتاباته ، ثم التعبير عما هو كامن فيها .

وبرغم أن التركيز هو بصفة عامة على الجوانب المتصلة بأمور الحياة العادية ، وعلى تجارب الفرد غير المتميز ، فإن قصص الشارونى تقدم عرضاً مفصلاً لكل ما هو معقد وغامض وغير موثوق به من أمور الحياة المعاصرة ، ولأثرها فى أحلام الفرد وطموحاته . وتنبنى كتاباته إلى حد كبير على المشكلات الملحة المتكررة ، وعلى نماذج من الشخصيات الخارجة على المألوف ، والتى تهيم على حافة المجتمع ، سواء كان ذلك بإرادتها أو بحكم الضرورة . هذه الشخصيات عادة منبوذة أو معزولة أو معادية ، وكثيراً ما تكون ضحايا للجموع ، وأكثرها تميزاً يكونون مختلين أو معوقين جسدياً أو عاطفياً ، أو أعضاء فى فئة البرجوازيين المفكرين ، ومنهم من هو طريد أو مسجون أو محجور عليه بشكل أو آخر ، وينطبق عليهم تعبير أوكونور ، الذى يجعلنا نلحقهم بما يسميه "الجماعات السكانية المغمورة" ، وهو يأتى بهم إلى السطح ، ويلقى عليهم الضوء ؛ ليظهر ما هم فيه من قلق ونشاز هو سمة الزمن الحديث ، وأيضاً هذا النمط من الكتابة القصصية بصفة خاصة .

المعالجة والمنهج :

كما رأينا فإن النفس تجتاز عملية إعادة تشكيل لهويتها تستمر مع الزمن ، وتبقى معها طيلة حياتها . مع إبقاء هذه الفكرة حية فى أذهاننا ، سيكون موضوع هذه الدراسة هو كيفية بناء ورسم معالم النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى ، ثم إعادة بنائهما ، وإعاده تحديد معالمها ، من منظور التغير الزمنى . سوف نتأمل كيف

يجرى إدراك النفس والآخر وتمثلهما خلال بيئة نصية متغيرة ، وفى مراحل زمنية وأحداث تاريخية متتابعة ، وأيضًا فى مواضع مختلفة وأنماط متنوعة من المكان ومسارح الأحداث ؛ وذلك عن طريق التحليل الزمانى لنصوصه التى هى أكثرها دلالة على ما نحن بسبيله . وقد وقع اختيارنا على النصوص التى رأينا أنها تغطى تغطية معقوله فترة تاريخية معينة ، كما أنها تُظهر أنماط الشخصيات والأحداث التى يمكن وصفها بأنها هى التى تمثل كتابات الشارونى بخصائصها التى نبحث عنها . بعبارة أخرى ، الهدف من هذه الدراسة هو إظهار كيف أن قصص الشارونى تقدم رؤية تطورية للحقيقة ، تتمثل فى النفس والآخر كما يظهران فى نص دائم الحركة والتغير ، ثم إنها - هذه الدراسة - تهدف إلى أن تبين لنا كيف أن هذه النصوص تستند إلى فكر أيديولوجى نابع من التجربة والتأمل ، يدور فى الإطار الاجتماعى السياسى ، ويستمد من نفس هذا الإطار ما ينبنى عليه من حقائق ومؤشرات .

من الصعب أن أقدم تفصيلاً دقيقًا للمعالجة التى أنوى أن أنتهجها ؛ إذ إن هذا البحث - بما يتصف به مزج بين النقد العلمى والنظريات الأدبية والنقدية - سيكون متعدد المناهج ، وانتقائيًا فى رجوعه إلى النظريات . بعبارة أكثر بساطة وفاعلية : سيأتى هذا البحث منظمًا على هذا الأساس : تنقسم الدراسة إلى خمسة فصول مرتَّبة زمنيًا ، كل منها يحوى تحليلات لأربع قصص . وكل فصل يقع داخل فترة زمنية محددة ، ويدور داخل إطار تاريخى واقتصادى واجتماعى سياسى يتطابق معها . باختصار ، ستأتى هذه الفصول متوافقة مع هذه الأطر الزمنية : الحرب العالمية الثانية وآثارها (الفصل الأول) - الحقبة السابقة للثورة (الفصل الثانى) ، السنوات الأولى للنظام الجديد (الفصل الثالث) ، حكم عبد الناصر والتحول نحو الأوتوقراطية (الفصل الرابع) ، ثم عصر السادات وعصر مبارك (الفصل الخامس) - إلى جانب تقديم المعلومات السياسية والثقافية لكل حقبة ، ستكون هناك مناقشة للمفاهيم والمضامين الرئيسية ؛ مثل الهوية المروية للنفس والآخر ، والشخصيات النمطية والمضامين المعبرة ، العلاقة بين الفرد والمجموع ، والأيديولوجية .

سأتناول كل قصة بالتحليل طبقًا لهذا التخطيط : أولاً ، ملخص لها ، ثانيًا ، تحديد أو تعريف للنفس المروية كما هى متمثلة فى النص ومبقية عليه باعتبارها "أنا" صريحة أو ضمنية تتولى الحديث ، ثالثًا : تحديد لملامح الآخر أو الآخرين ، سواء كانت

هذه الشخصيات سافرة أو مختفية ، رابعًا : نظرة نقدية إلى الصياغة النصية . نستطرد من هذا إلى تأمل فى "النفس" والآخر فى الحدود النظرية التى فصَّلناها فى هذه المقدمة ، وبصفة خاصة ، نظريات ديكارت وفرويد ولاكان ، والتى نراها أكثر ملاءمة للنصوص (بل إن بعضًا منها يشار إليه فى سياق القصص بواسطة الشارونى نفسه) تصاحب هذا نظرة إلى النصوص نفسها من زوايا متعددة ، مع اتباع مدخل شمولى على وجه العموم ، يستمد مادته من البنية المحلية الاجتماعية ، والحالة النفس / اجتماعية للكاتب ، وخصائص القصة القصيرة كنمط . وبدرجة أكبر من الخصوصية ، سنقدم فحصًا للنص على مستوى اللغة والتعبيرات (الكلمات و المصطلحات ، العلاقات والتأثيرات الأبجدية والصوتية ، وهكذا) . ثم تحليلاً لعناصر السرد ـ المتحدثون ، الزمن والمكان الذى يدور فيه النص ، وهكذا) . ثم يأتى التأمل على مستوى ما هو موضع الأهمية فى النص ، من الوجهة الأيديولوجية (مثلاً : القومية ، النوعية ؛ مثل الذكورة والأنوثة ، الصفات مثل : مسيحى ... إلخ) ثم موقع النظريات من النص (التحليل النفسى ، البنيوية ، مابعد مرحلة الاستعمار) ، ثم يأتى إطار القراءة الفلسفية والمعرفية ، أو "الأبستمولوجية" ، ثم تحديد الازدواجيات واختبار بنية النص وتأثيراتها . فى النهاية ، فإننى أنتوى أن أقدم تحليلاً شعريًا وتفسيريًا لكل قصة .

وهكذا - وكما سنرى - فإن هذا البحث ليس مرتبطًا بمدخل نظرى محدد دون غيره ، ويمكننا - بدرجة من المرونة - أن نقول إنه ينبع من جذور تمتد إلى النقد الماركسى ؛ حيث تسود النظرة القائلة بأن الأفراد (والنصوص) لا يتبينى فهمها فى عزلة عن الحقيقة الاجتماعية والاقتصادية . من هنا فإن قصص الشارونى سوف تؤخذ من منظور مكوناتها الأيديولوجية والاجتماعية والاقتصادية المتعددة ، ثم من وجهة المنظومات التى هى جزء منها ، والتى نبعت وتكونت منها . وبصفة خاصة فإن هذا البحث سيكون ملتزمًا بفكرة لوسيان جولدمان ، من أن النصوص تنبنى على "هياكل عقلية جامعة للأفراد" أو على "وجهات نظر عالمية" تنتمى إلى فِرَق اجتماعية معينة (٨٧) من هذه الوجهة ، فإننى انتوى أن أبين كيف أن قصص الشارونى تمثل أو تنطوى على وجهات نظر عالمية أو أيديولوجيات ، منها ما هو قومى (مصرى) واجتماعى اقتصادى (برجوازية صغيرة) ودينى (قبطى) - حتى فى الحالات التى يصر فيها الكاتب على أن أعماله ليست منتمية لأى اتجاه فكرى (أو ليست كذلك بصفة خاصة) .

كما أن المنهج الذى أنوى اتباعه مدين بالكثير إلى نظريات التارخيين الجدد والماديين الثقافيين ، وبصفة خاصة ميشيل فوكو ، ولويس آلتوسيه . ويؤكد كل من فوكو و آلتوسيه أن الحياة الإنسانية تتشكل بواسطة المؤسسات الاجتماعية - وبصفة خاصة - النصوص الأيديولوجية ، (كما تتمثل فى المؤسسات والكيانات الدينية والسياسية والقانونية والتعليمية) ، كما أن كلاً منهما يكشف كيف أن الأيديولوجيات السائدة تعمل على الإبقاء على الانقسامات الاجتماعية ، وبذلك فإنها تُبقى على تبعية الأفراد للجماعات ، وعلى بقاء هذه الجماعات والفرق واستمرارها فى إحداث تأثيراتها . هذه النظريات - إلى جانب نتائجها العديدة الأخرى - تعين على تبيان حقيقة أن القوى الاجتماعية والسياسية تعمل من خلال الكلمة ، وأن كتابات وأقوالاً محددة تتناول الخبرات البشرية هى التى تشمل البنيان الاجتماعى والعلاقات القائمة بداخله . وبهذا فإن هذه النظريات تهيئ أدوات لها قيمتها فى تفهم إدراكات النفس والآخر فى النصوص الأدبية ، والعلاقات بينها .

نخلص من هذا إلى أن البحث سوف يظهر مدى تنوع الأصول والفوارق فى جدلية النفس والآخر كما يتمثلان فى قصص الشاروني ، ويأتى هذا بصفة خاصة فى نطاق حقيقة أنه - حتى الآن - يتركز التأكيد على قطبية المواجهة بين العالم العربى والغرب ؛ وهو موضوع يتمثل فى البحث ، ولكنه برغم ذلك يظل واحداً من المضامين العديدة التى يتطرق إليها .

الهوامش

(١) قنديل أم هاشم (١٩٤٤) : (القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥) ترجمها إلى الإنجليزية مصطفى بدوى (لايدن : إى . ج . أبريل ١٩٧٣) .

(٢) يظل هناك غموض يكتنف ما يُستنبط من النص فى واقع الأمر ، برغم ما يؤكده بدوى من أن هذه القصة تهدف إلى أن تصور مقولة أينشتاين من أن العلم بدون ديانة سيظل عاجزًا عن رؤية الحقيقة (السابق ، ص ١٢) .

(٣) من الأمثلة السابقة لها والتى تستحق الالتفات : "حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمان " لمحمد المويلحى (القاهرة ، ١٨٩٨) "وعصفور من الشرق" ، لتوفيق الحكيم (القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٨) .

(٤) من الأمثلة الأكثر بروزًا : رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" ، (بيروت ، دار العودة ، ١٩٦٧) - "قدر الغرف المقبضة" ، لعبد الحكيم قاسم ، (القاهرة ، مطبوعات القاهرة ١٩٨٢) "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف ، (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٤) ، ثم قصة بهاء طاهر ، "بالأمس حلمت بك" ، من مجموعة قصصية بهذا العنوان (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤) - وهناك روايتان لكاتبين مصريين بالإنجليزية ، تعرضان لذات الموضوع : "Beer in Snooker Club" الجعة فى نادى البلياردو ، لوجيه غالى (لندن ، سيربنت تيل - يعنى "ذيل الأفعى" ١٩٨٧) ، ثم : "In the Eye of the Sun"، يعنى "فى عين الشمس" ، لأهداف سويف (لندن ، دار بلومزبيرى ، ١٩٩٢) .

(٥) فرانك جونسون : "The Western concept of self" (أى المفهوم الغربى للنفس) فى Culture and self : Asian & Western Perspectives تحقيق أنطونى مارسيلا ، جورج ديفوس ، فرانسيس هبسو (نيويورك ولندن منشورات تافيستوك ، ١٩٨٥ ص ٩٨) .

(٦) "Soul"in Anthony Flew(ed) A Dictionary of Philosophy, 3rd ed., (London: Pan, 1984) pp. 331-332

(٧) Isaiah Berlin : The Age of Enlightenment The Eighteenth Century Philosophers , 13 th.ed. (New york, Ontario and London: Mentor 1956) pp 14 - 15 .

(٨) Decartes , René , in flew, op. cit, pp 89 - 92

(٩) John Locke "Of Knowledge and Opinion" Book IV of the Essay , quoted in Berlin, op . cit, p 86.

(١٠) Amelie OKsenberg Rorty, "Introduction" to "the Identities of Persons" ,ed . Amelie Oksenberg Rorty, (Berkeley and London: University of California Press, 1976) p.11

(١١) جونسون : Johnson, op. cit., p 99

(١٢) "Ego", in Flew, op. cit., p 102

(١٣) Rorty, op. cit., p 11

(١٤) Norman Holland, "Unity, Identity, Text, Self" , in Jhon P. Tompkins (ed), Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism, 2nd ed. (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1981,) p. 120 .

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٢٢

(١٦) "Self", in Patrick Hanks (ed). Collins Concise Dictionary, London and Glasgow: Collins, 1989 p. 1177

(١٧) William L. Benson, the Evolution of Narrative and the "Self", Journal of Social and Evolutionary Systems, 16 (2), 1993, p. 129 .

(١٨) Johnson , op . cit., p 96

فى نظريات التحليل النفسى عند فرويد مثلاً نجدها تحاول أن تقيم بنية متراكبة لما يسميه النفس الداخلية .

(١٩) Rorty , op , cit ., p 12

(٢٠) Paul Ricoeur, Oneself as Other, Trans. Kathleen Blamey (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992), pp. 2-3

(٢١) Rorty , op . cit ., p 4

(٢٢) المرجع السابق ، pp 5.4

(٢٣) Ramam Selden : Practicing Theory and Reading Literature : An Introduction (New York and London , Harvester Wheatcheaf , 1989 , p 75

(٢٤) Ricoeur , op . cit . , p 3

(٢٥) مفهوم مستمد من نظرية فرويد فى "مرحلة المرآة" .

(٢٦) Elizabeth Wright, Psychoanalytic Criticism : Theory in Practice (London and NewYork:Routledge, 1984) p108

(٢٧) انظر Anthony Paul Kerby : "Narrative and the self" (Bloomington: Indiana University Press,1991)

يشير كيربى إلى "الخبرات السابقة لعملية القص بأنها "البنية شبه – الروائية" حيث كلمة "شبه" لا تؤخذ على أنها نافية للقص ، كما لو كانت سابقة للبنية الروائية بأكملها ، بل على أنها تعنى مجرد مرحلة مبكرة من بناء النص المروى (وبشكل ما ، أكثر بدائية) ص ٨ .

(٢٨) كما يقول هولاند : "التفسير من وظائف الهوية" و "التفسير هو خلق جديد للهوية" – المرجع المشار إليه ، pp 123 and 131 .

(٢٩) Paul Ricaeur, Hermeneutics and the Human Sciences : Essays on Language, Action and Interpretation, ed., trans. introd John B. Thempson 5th. ed. (London : C.U.P., 1984) p 143 .

(٣٠) Holland, op. cit., p. 120

(٣١) Ricoeur, op. cit., pp 147 - 148

(٣٢) Seymour Chatman, Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1978) p11.

(٣٣) Amélie Oksenberg Rorty, "A Literary Postscript: Characters, Selves, Individuals" in "the Identities of Persons", op. cit., p 304 .

(٣٤) Kerby, op. cit., p 1

(٣٥) Rorty, op. cit., p 304

(٣٦) المرجع السابق p304

(٣٧) هذه هي : المرسِل (اسم فاعل) – الشيء – المستقبِل (بكسر الباء) / المعاوِن / الموضوع – المعترِض .

هذا النموذج يرد بالتفصيل عند ظهوره أول مرة في مؤلفه : Semantique Structurale, Paris. Larousse 1966)

(٣٨) Rorty, op. cit., p.305

(٣٩) أولى مجموعاته أعيد طبعها للمرة الثالثة (صححتها للمرة الرابعة – سنة ١٩٩٥ – المترجم) ، بعد مضى أكثر من أربعين سنة على الطبعة الأولى .

(٤٠) الكتاب الذهبى (القاهرة : روزاليوسف ، ١٩٥٤) .

(٤١) الكتاب الذهبى (القاهرة : روزاليوسف ١٩٥٤) .

(٤٢) كما يقول صبرى حافظ : " فى العالم العربى كما فى غيره من البلدان النامية ومتوسطة النمو ، كالهند وجنوب أفريقيا ويوغسلافيا ، ولأسباب متنوعة ، نجد أن القصة القصيرة قد برزت كأكثر الفنون الأدبية انتشارًا ، وأكثر وسائل الكتابة أهمية ".

انظر : The Modern Arabic Short Story " In " The Cambridge History of Modern Arabic Leterature , Ed . M . M . Badawi , (Cambridge C . U P , 1992) P . 270 .

وهو ما يؤيد رأى " إين ريد " – الذي كتب يقول إنه على الأرجح أن القصة القصيرة هى أكثر الانماط انتشارًا فى العالم :

The Short Story, The Critical Idiom Series No. 37 (London : Routledge, 1977), P . 1 .

(٤٣) The Genesis of Arabic Narrative Discourse : A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature (London : Saqi Books 1993)

(٤٤) تُرجمت إلى الإنجليزية بكلمة session وفى الفرنسية إلى sceance ، (والمعنى العربى فى كلتا الحالتين هو "جلسة") المقامة شكل من أشكال النص القصير ، تنطوى على مغامرات الشحاذين والأفاقين ، بأسلوب نثرى منمق ومسجوع .

(٤٥) انظر Mahmoud Manzalaoui, ed. introd, Writing Today : The Short Story (Cairo, The American Research Centre in Egypt, 1968) p. 17

(٤٦) حافظ ، المرجع السابق ، ص ٢٧١

(٤٧) د. عبدالعزيز عبدالحميد ، القصة القصيرة العربية الحديثة ، نشأتها وتطورها وأشكالها ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ٧٧ .

(٤٨) حافظ ، نفس المرجع السابق ، ص ٢٧٢ .

(٤٩) بصفة خاصة ، أقدم النديم على استخدام العامية فى الحوار القصصى كتجربة جديدة.

(٥٠) مثل وقع الثقافة الغربية على المجتمع ، ودور المرأة وتعرض الفلاحين للاستغلال .

(٥١) حافظ ، نفس المرجع ، ص ٢٧٣ .

(٥٢) عبدالمجيد ، نفس المرجع ، ص ١٠٢ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

(٥٤) Hartmut Fähndrich, "Fathers and Husbands: Tyrants and Victims in some Autobiographical and Semi-Autobiographical Works from the Arab World" , in Love and Sexuality in Modern Arabic Literature, ed. Roger Allen, Hilary Kilpatrick and Ed de Moor (London: Saqi Books, 1995) p. 107 .

(٥٥) أعيد طبعها فى مجموعة "كان ياما كان" (بيروت ، دار صادر ١٩٣٧) .

(٥٦) أعيد طبعها فى مجموعة "ما تراه العيون" (مطبعة الاعتماد ١٩٢٢) .

(٥٧) د. عبدالعزيز عبدالمجيد ، المرجع المذكور ، ص ١٠٩ .

(٥٨) M.M. Badawi, "A Short History of Modern Arabic Literature" (Oxford, O.U.P., 1995) P. 234

(٥٩) القاهرة ، ١٩٢٥ .

(٦٠) تلاقت الجماعة – والتى كانت تضم محمد ومحمود تيمور ويحيى حقى– حول مجلة "الفجر" (١٩٢٥ – ١٩٢٧) .

(٦١) "Short Story", In Martin Gray, A Dictionary Of Literary Terms, 2nd. Ed. (Beirut & Essex, York And Longman,1992)

(٦٢) In Reid, op. cit., p.6

(٦٣) المرجع السابق ، ص ٣

(٦٤) المرجع السابق ، ص ٩

(٦٥) Frank O'Connor, "The Lonely Voice" A Study of the Short Story (London: Macmillan, 1963), p. 27

(٦٦) المرجع السابق ، ص ٩

(٦٧) أحمد محمد عطية : "فن الرجل الصغير فى القصة العربية" دمشق ، منشورات الكتاب العربى ، ص ٥ .

(٦٨) المرجع السابق ، ص ٥ .

(٦٩) O'Connor, op. cit., pp 18-20

(٧٠) تأتى فى كتاب ريد المذكور ، ص ٢ .

(٧١) عطية ، المرجع المذكور ، ص ٧ .

(٧٢) Hafez : The Modern Arabic Short Story, p 318

(٧٣) قليل ما هو معروف عن طائفة البروتستانت المصرية الصغيرة. يدل إحصاء يرجع إلى سنة ١٩٧٠ على أنها كانت إذ ذاك تقرب من ٢,٠ ٪ من التعداد السكانى ، انظر : E.J. Chitham: The Coptic Community in Egypt : Spatial and Social Change, Durham, Centre for Middle East and Islamic Studies, University of Durham, 1986) p.1 وهكذا فإن الشارونى يوصف بأنه "قبطى" وهو تعبير يطلق فى مصر على كل مسيحى مصرى المولد .

(٧٤) يوسف الشارونى : خطاب إلى الباحثة بتاريخ ٩ يوليو ١٩٩٦ .

(٧٥) يوسف الشارونى : "أحسست بالخيبة بعد الأربعين" ، فى مقابلة مع عباس بيضون ، ملحق النهار ، بيروت ، ٢٢ مايو ١٩٩٣ ، ص ١٦ – ذكر الشارونى أثناءها أن جماعة المهجر كانوا على درجة كبيرة من الشعبية إذ ذاك ، ويذكر ميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى (١٨٨٩ – ١٩٥٧) كاثنين تأثر بهما – المرجع السابق ، ص ١٦ .

(٧٦) المرجع السابق ، ص ١٦ ، يقول الشارونى أيضًا : مقولة تشيكوف"إن القصة القصيرة هى قصة حُذفت مقدمتها" ، أسعدتنى وربما أيضًا كان لها أثر كبير فى نفسى" – المرجع السابق ، ص ١٦

(٧٧) يوسف الشارونى : مقابلة شخصية فى أول إبريل ١٩٩٦ – بالمثل : يروى غالى شكرى أن الشارونى كان جزءًا من "نزعة تجريبية" ظهرت فى مصر فى أواخر الأربعينيات ، انظر "صراع الأجيال فى الأدب المعاصر" ، سلسلة "اقرأ" ، القاهرة ، دار المعارف (١٩٧١) – ص ١٣٤–١٣٥ .

(٧٨) بيضون ، المرجع المذكور ، ص ١٦ .

(٧٩) المرجع السابق ، ص ١٦ .

(٨٠) ترد فى "L'Observateur Arabe" (القاهرة ، ١٧ يونيه ٦٣) ص ٤٤ .

(٨١) Sabri Hafez and Catherine Colham, eds,., A Reader of Modern Arabic Short Stories (London: Saqi Bools, 1988) p. 45

(٨٢) مقابلة شخصية مع يوسف الشارونى ١٢ سبتمبر ١٩٩٨ .

(٨٣) الكتاب الذهبى (القاهرة : روزاليوسف ، ١٩٦٠) .

(٨٤) بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٩.

(٨٥) (القاهرة ، دار الماجد للطباعة ، ١٩٨٢) أعيد ترتيب ونشر ست من مجموعاته القصصية : "حلاوة الروح" كتاب اليوم (القاهرة دار أخبار اليوم ١٩٧١) - "مطاردة منتصف الليل (سلسلة) "اقرأ" (القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٣) - آخر العنقود (كتاب اليوم ، دار أخبار اليوم ، ١٩٧٤) - الكراسى الموسيقية (الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠) - الضحك حتى البكاء (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧) ، ثم المجموعة القصصية الكاملة من جزئين (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٣) - كما صدرت مجموعة بعنوان "قصص مختارة" (لندن ، رياض الريس ١٩٩١) .

(٨٦) يرى د صبرى حافظ أن القصة القصيرة العربية الحديثة "خرجت من معطف يوسف الشارونى" ، القصة المصرية والحداثة ، جاليرى ٦٨، أكتوبر ١٩٦٩ ، ص ٨٦ .

(٨٧) Roman Selden and Peter Widdowson : “A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, 3rd. ed. (NewYork and London, Harvester Wheat Sheaf, 1993) p. 87)

الفصل الأول

النفس والآخر بين الماضى والحاضر

يقع هذا الفصل داخل الإطار التاريخى والاجتماعى السياسى والثقافى للفترة التالية للحرب العالمية الثانية ، والتى تتمثل فيها آثارها . النصوص التى سنعرض لها هنا هى تلك التى ظهرت فيما بين أغسطس ١٩٤٦ - تاريخ ظهور قصته الأولى "جسد من طين" (١) - ويونيه ١٩٥٠ - موعد ظهور قصته "سرقة بالطابق السادس" (٢) - خلال هذه السنوات الأربع ظهرت للشارونى عشر قصص ، نُشرت أغلبها فى المجلة اللبنانية "الأديب" - سننتقى منها فى هذا الفصل أربع قصص نتناولها بالدراسة التحليلية عن قرب ؛ على أساس أنها تغطى قدرًا معقولاً من المادة فى تلك الحقبة التاريخية ، كما أنها تقدم موضوعات وتصور شخصيات تعطى نماذجًا وأنماطًا يمكننا أن نصفها بأنها أكثر دلالة على خصائص كتاباته . هذه النصوص هى : "جسد من طين" - "مصرع عباس الحلو" (١٩٤٨) (٣) - "زيطة صانع العاهات" (٤) ثم "سرقة بالطابق السادس"- سوف نتناول كل نص منها بالدراسة طبقًا للمنهج الذى فصلناه فى المقدمة . سيبدأ تحليلى لها بنظرة عامة موجزة على التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى مرت بها مصر نتيجة لنشوب الحرب العالمية الثانية ، ثم نأتى لمناقشة للحياة الأدبية فى مصر فى ذلك الوقت . كما سنعرض لإسهام يوسف الشارونى فى هذا النمط من الكتابة الأدبية فى تلك المرحلة المبكرة من حياته ، ونتبع هذا بتقييم نقدى لهذه الأعمال الأربعة .

الحرب العالمية الثانية وآثارها :

من الوجهة الرسمية ، كانت مصر دولة محايدة أثناء الحرب العالمية الثانية – وإن كانت قد عملت كقاعدة حربية للقوات البريطانية – كما أن عدة معارك فاصلة دارت على أراضيها . وقد كان لتلك القوات ، وبهذه الدرجة من الظهور ، أثر له أهمية فى الاقتصاد والحياة عمومًا . على الجانب الإيجابى : كان الحد من الاستيراد بسبب ظروف الحرب ، واحتياج هذه القوات من المنتجات المحلية ، كان هذا وذاك سبيلاً إلى إنماء الصناعة المحلية ، وزيادة الدخل القومى ، كما أن حوالى مائتى ألف مصرى كانوا يشتغلون بوظائف في الجيش البريطاني ، وكثيرون غيرهم يعملون كموردين أو وسطاء (٥) . على جانب السلبيات ، أدت ظروف الحرب إلى غلاء فاحش ، وعجز مزمن في كثير من المواد ، وانتعاش السوق السوداء ؛ مما كان له آثاره الضارة على الأغلبية الفقيرة . وهكذا فإنه برغم الاحتمالات التى تتوالى على سوق الأعمال بسبب الحرب ، فإن الجزء الأعظم من ثروة البلاد بقى ثابتًا حيثما كان ، وفى أيدى حفنة من الصفوة التقليدية ، وطبقة وسطى تجارية تتكون فى غالبيتها من رجال أعمال أجانب . ومن المفارقات التاريخية أن الحرب كانت هى الطريق إلى إنهاء النفوذ البريطانى فى مصر ؛ إذ إن الخسائر المادية والبشرية التى حاقت بالإنجليز من جرَّاء الحرب تركت بريطانيا ، وقد فقدت القدرة على الاحتفاظ بهذا النفوذ ، سواء من حيث الوسائل أو الإدارة السياسية .

بانحسار بريطانيا ، بدأت مصر تبرز بعد الحرب بعقلية ومشاعر جديدة ، يسودها عدم اليقين والتفاؤل والغضب . وبدأت تطالب بمراجعة لمعاهدة ١٩٣٦ التى كانت تنص على التحالف بين مصر وبريطانيا ، وتعد بيوم يتحقق فيه جلاء القوات الأجنبية . تلا ذلك دعوة إلى إسقاط النظام الملكى ، الذى كان الإنجليز قد نجحوا فى تحويله إلى ألعوبة فى يدهم ، على قمته ملك ضعيف سيئ السمعة . ولم يمض وقت طويل حتى بدأت تظهر جماعات خارج البرلمان ، أخذت تتحدى شرعية نظام الحكم القائم . وبينما كان هذا يحدث بدأت الجماهير المصرية – مدفوعة بإحساسها المتزايد بالسخط على تدخل الإنجليز ، والصراعات الدائرة بين الزعماء السياسيين والفساد المتفشى فيهم بدأت تطالب بقلب هذه الأوضاع ، بالقوة إن لم يكن هناك سبيل آخر .

بحلول ١٩٤٦ ؛ وهى السنة التى صدرت فيها أول قصة للشارونى ، كانت قد ظهرت إلى السطح أول حركة قومية ديمقراطية وطنية فى مصر . على مدى ست سنوات ، أخذ طلبة المدارس والجامعات وعمال المصانع وموظفو الحكومة يمارسون الإضراب ، ويخرجون فى المظاهرات ويهاجمون المنشآت العسكرية ودور الأعمال البريطانية . كان رد فعل السلطات هو فرض القيود الصارمة على الحريات ، وعلى عقد الاجتماعات وإلقاء الخطب ، وعلى الصحافة ، كما تعرض قادة هذه الحركات والمشاركون فيها للاعتقال بالجملة . كما يقول ديريك هوبوود : "كان مقدّرًا لضغوط تلك السنوات ، وما صاحبها من قلاقل وتوتر وتطرف وإرهاب ، مضافًا إليها عجز الملك والسياسيين على مواجهة الموقف ، أن يقع الانفجار . ويمكننا الآن أن ننظر إلى تلك الفترات المتسمة باليأس ، ونرى أنه كان محتومًا أن تنتهى إلى تغير جذرى" (٦) .

كان مجئ النازية والفاشية إلى السلطة فى أوروبا ، وما تمثله هذه الأيديولوجيات من تحدٍّ للنموذج الديموقراطى الغربى ، والحكم الدستورى ، كان هذا يُنظر إليه بعين الاهتمام المتزايد فى بعض أركان النشاط فى مصر . وبدأت تظهر على سطح الأحداث السياسية حركات سياسية محلية الصنع ؛ مثل "الإخوان المسلمين ، التى تمارس السياسة ممزوجة بالتعاليم الدينية ، ومصر الفتاة" ، التى تمثل اليمين المتطرف ، ورأى الكثيرون فى هذه الحركات بدائل عن تجارب الديموقراطية الليبرالية الفاشلة ، قد يمكنها أن تعمل وتبقى . كما جاءت كارثة حرب ١٩٤٨ التى أدت إلى نشوء دولة إسرائيل ، مما كان له أثره فى تقوية حركة الإخوان ، وأدى هذا بدوره إلى تزايد سريع فى ممارسة العنف السياسى ، الذى وصل إلى قمته باغتيال رئيس الوزراء محمود النقراشى سنة ١٩٤٨ ، ولم يحد من نشاط هذه الحركة مؤقتًا إلا اغتيال مؤسسها الشيخ حسن البنا . ولعله لم يكن غريبًا أن تتزايد مشاعر العداء بين مختلف الفرق فى تلك الحقبة ، وكما يقول أحد الدارسين :

(أدى تدهور الوفد وتصاعد حركة الإخوان إلى إيقاظ مخاوف الأقباط ، ومن الأمور ذات المغزى الواضح فى تلك الحقبة أن الأقباط بدأوا ينتقدون ما تذيعه السلطات بشأن تعداد السكان ، وبدأ كل منهم ينسب للآخر أنه مستفيد من الاحتلال البريطانى) (٧) .

ثم كان آخر هذه الفرق السياسية فى اكتساب قوة الدفع ، والصعود إلى المسرح – الشيوعيين ، الذين كانوا حتى ذلك الوقت يفتقرون إلى أية قاعدة شعبية ذات حجم أو أهمية .

لم تكن توجد فى مصر طبقة عاملة صناعية يمكنهم أن يتوجهوا نحوها أو يستندوا إليها ، وكانت عضوية الحزب تتكون من خليط من المثقفين وأعضاء الأقليات والأجانب ، وبذلك كانت تفتقر إلى التمثيل الشعبى . إلا أنه فى أعقاب إنشاء اللجنة القومية للعمال والطلبة سنة ١٩٤٦ ، والتى كانت تهدف إلى مركزة أنشطة الحركة الديموقراطية الوطنية ، تمكن الشيوعيون من دعم موقفهم من خلال التحالف مع يسار الوفد ، ومع النقابيين والديموقراطيين .

بالنسبة للأدب المصرى ، فإن الحقبة التى تلت نهاية الحرب العالمية الثانية مباشرة شهدت تحولاً عن الأشكال القديمة الراسخة ، نحو بدائل جديدة طليعية أكثر مواءمة ، وكان هذا واضحاً بصفة خاصة فى مجال القصة القصيرة . فكما يقول حافظ : انقسم كتّاب القصة فى ذلك الوقت إلى أربع فرق أو اتجاهات : النزعة إلى العاطفية والميلودرامية ، النزعة الرومانسية . ثم الواقعية ، ثم التجريبية [٨] وقد فشلت النزعتان الأوليان فى جذب الانتباه ؛ نتيجة لما تميزتا به من الهروبية والإفراط فى العاطفية ، مما كان يعنى أن النزعتين الأخريين (الواقعية بصفة خاصة) أخذتا تسودان مجال القصة . ولما كان أعضاء هذا الجانب تسيطر عليهم اليسارية ؛ فإنهم عمدوا إلى الكشف عن محنة الفقر فى سكان المدن ، وتركزت كتاباتهم على مضامين من نوع العلاقات الطبقية والاستقلال القومى ، وكما يقول إدوار الخراط ، فإن الواقعية الاجتماعية والنقدية كانتا قد ظهرتا قبل ذلك بكثير ، مما يتضح من أعمال كتّاب : مثل محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين ، إلا أن النزعة لم تتبلور كمذهب إلا فى أواخر الأربعينيات وفى الخمسينيات عندما بدأ هذا الفن يكون على وعى بنفسه وبدأ الكتّاب يصفون أنفسهم بالواقعيين [٩] .

أما النزعة التجريبية ، والتى كان الشارونى من دعاتها ، فقد كان تأثيرها أخف بكثير من الواقعية . إلا أنها كانت جزءاً من حساسية حداثية وليدة عادت إلى الظهور وسادت الأوساط الأدبية فى الستينيات . ومثل نظرائهم الواقعيين ارتبط أصحاب هذا المذهب بالواقع الاجتماعى ، فقط مع مزيد من التركيز على الفرد بدلاً من المجتمع بوجه عام . وكانوا أول من أقدم على الغوص فى العالم الداخلى لشخصياتهم ، واتسمت كتاباتهم بمزيج من "الرمزية والتعبيرية والسيريالية" [١٠] والواقع أن بذور هذه النزعة كانت قد انغرست قبل ذلك بسنوات ، على أيدى شخصيات ؛ مثل سلامة موسى (١٨٨٧ - ١٩٥٨) وطه حسين ولويس عوض (١٩١٥ - ٩٠) وبدأت تتبلور فى المجلات ذات الاتجاهات الطليعية : مثل "التطور" و "المجلة الجديدة" و "البشير" و"الفصول"[١١] ،

كما كان لمجلة طه حسين "الكاتب المصرى" نفوذها الكبير فى مجريات الأمور ، وكانت أول مجلة تقدم لجيل ما بعد الحرب فى مصر كتّابًا محدَثين غربيين : مثل جيمس جويس ، وفرانزكافكا ، و ت . س . إليوت وسارتر وكامو (١٢) .

وقد وُصف الشارونى بأنه على رأس أصحاب هذا الاتجاه نحو التجريبية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فى مصر – وهو بلا شك واحد من أكثر كتّابها نزوعًا إلى التجديد – وقد كانت القصة القصيرة المصرية تعانى من أزمة عندما بدأ ينشر أعماله فى أواسط الأربعينيات ، نتيجة للشح فى إنتاج أعمال جديدة من جانب القمم التى كانت تسود هذا الفن ؛ مثل يحيى حقى و محمود البدوى (١٩١١ – ٨٥) ونجيب محفوظ (١٩١١م) (والذى ما لبث أن تحول إلى الرواية) ، ونتيجة لغزارة كتابات تتصف بالإفراط فى الواقعية ، وانخفاض القيمة الفنية لمعظمها . هذا إلى جانب ما جاءت به الحرب من قلق عام واهتزاز فى القيم دفع بالكتّاب إلى أن يبحثوا عن أنماط جديدة من التعبير تتناسب مع هذا الموقف الجديد ، فى ذلك يقول الخراط : كان الكتّاب فى ذلك الوقت ، واقعيين كانوا أم مجددين ، يستجيبون إلى "حاجة ملحة كامنة فى داخل الحركة الثقافية ذاتها ، نوع من الغريزة الدافعة إلى النمو " (١٣) .

وكما عند الكثيرين غيره ممن هم فى دائرة الفن والكتابة الأدبية ، كانت لدى الشارونى نفس النزعة نحو استطلاع الآفاق الجديدة فى القص ، ولكنه أعرض عن هذا مفضلاً أن يبقى على استقلاليته وفرديته ، وهو يذكر عاملين كان لهما أثرهما فى جذب اهتمامه فى ذلك الوقت : وجودية سارتر وكامو ، والتى اتصل بها من خلال صفحات مجلة "الكاتب المصرى" (١٤) ، ثم الأيديولوجية الماركسية ، وإن كان يؤكد أنه لم يكن فى أى يوم ماركسيًا بهذا المفهوم ، وظل منتميًا لحزب الوفد (١٥) . وبدلاً من أن يختار الانتماء إلى الاتجاه الواقعى ، فضّل أن يمضى نحو مزيد من التجديد والطليعية ، وصعد بالرمزية وأساليب الاستعارة إلى مستويات جديدة ، ومضى يستكشف أعماق شخصياته ودوافعها من خلال أساليب من نوع المونولوج الداخلى ، ويوائم الأبعاد العالمية للزمان والمكان مع نظائرها المحلية . باختصار كانت ابتكاراته النصية فى تلك الحقبة بدايات مبكرة لنزعة نحو الحداثة والتجديد لم تصبح شائعة إلا بعد ذلك بعقد جديد ، أو ربما أكثر .

الآن وقد رسمنا الإطار الاجتماعى السياسى والثقافى لهذا الفصل ، قد حان الوقت لأن نمضى فى دراستنا للقصص الأربع المختارة .

١- جسد من طين (١٩٤٦)

تصور لنا هذه القصة العلاقة بين "ليزا" ؛ وهى فتاة قبطية ملتزمة بديانتها ، مع جارها المسلم – محيى ؛ كلاهما غير متزوج ، وكلاهما يعانى الحرمان . يعيشان فترة ممتدة من الانجذاب المتبادل والمغازلة ، تنتهى بتجربة جنسية قصيرة . ليزا ومحيى يشتركان فى نفس الرغبات والحاجات بصفة أساسية ، ولكن عواقب التجربة الجنسية تختلف اختلافًا جذريًا عند كل منهما ؛ ليزا تطغى عليها إحساسات الذنب والعار ، وينتهى بها الأمر إلى أن تلقى بنفسها من نافذة غرفة نومها لتضع حدًا لهذا كله ، أما محيى فإنه لا يشعر بالذنب سواء لارتكابه الخطيئة ، أو لانتحار معشوقته ، ولا يحس بالمسئولية عن هذا أو ذاك . وهكذا فإن "جسد من طين" يمكن أن تُقرأ على أنها قصة ترمز إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية للمجتمع المصرى فى الفترة التالية للحرب العالمية الثانية ، ولموقع المرأة وعلاقتها بالرجل عمومًا ، ثم للعلاقة بين طائفتى الأقباط والمسلمين، كما أنها تأخذ بنا إلى دائرة الاهتمام الدائم عند الشارونى ، والذى يتمثل دائمًا فى أعماله القصصية : الصراع القائم بين الفرد والمجتمع .

النفس والآخر : المسافة والرغبة

النفس المروية فى هذه القصة هى بطلتها القبطية ، ليزا [١٦] متدينة بعمق ، ومكبوتة الرغبة إذن هى غير سعيدة بحياتها ، يضاعف من إحساسها بالحرمان أن وجهها مشوه بتأثير إصابة قديمة بالجدرى . وقد بلغت الثامنه والعشرين ولم يتقدم أحد لخطبتها ، وبدأت تحس بأن عمرها قد ينقضى دون أن تعرف الحب . وهى تعد فتاة غير حسناء ، بسبب ما أصاب وجهها من التشوه ، لكنها تجد العزاء فى أنها تحظى بجسم قوى ومغرٍ ، وتأمل أن جاذبية جسدها سوف تأتيها ذات يوم بمن يريدها . إلا أن الرجال يتجاهلون هذه الخاصية فيها ، بينما لا يبدو أن صديقاتها يعانين صعوبة فى العثور على من يتزوجوهن ؛ برغم أنهن أدنى منها من هذه الوجهة . وكما يقول الراوى فهى "ترمى الشباب بالبله والغفلة لأنهم لا ينتبهون إلى جسدها الذى تحسه لدنًا دافئًا كلما احتواها فراشها فى ليلة باردة ، فتتمتم : ما أسعد الرجل الذى سيضمنى

إليه". [١٧] تظل ليزا محصورة داخل الصراع بين الحرمان المفرط فى الخيال ، وضمير خاضع لمبادئ الأخلاق ، ورغبة جامحة تنبع من جسد يشكو الإهمال .

"الآخر" عند ليزا هو جارها - محيى ؛ طالب طب ، فى العشرين ، من سوهاج . تنشأ بينهما علاقة . هو أيضاً يعانى من الحرمان وليست لديه تجربة ، ومتشوق إلى أن ينفض الجهل والمراهقة ، ويتحول منها إلى الرجولة . بينما نجد النفس والآخر يظهران نفس الرغبات ، فإن مسافة هائلة من الفارق العاطفى والأيديولوجى تفصل بينهما ؛ فعلى عكس ليزا ، فإن محيى لا يضيف على الحب أى بعد روحانى ، ولا يهتم الا بأن يتعرف على الفتيات ، وأن يستكشف ملذات المرأة العارية . يضاف لذلك أن السعى إلى معرفة الجنس يُستبعد منه تماماً كل اعتبار معنوى أو أخلاقى أو حتى استاطيقى أو جمالى . كان لديه دافع واحد ؛ وهو أن يتخلص من عذريته .

التفاعل بين النفس والآخر محدود - ومن بُعد - عبر الحارة التى تفصل بينهما ، نجدهما ينشغلان بالمغازلة المتبادلة ، ويأتى هذا بعد أن ضبطته وهو يسترق النظر إليها وهى راقدة على فراشها نصف عارية ، واعتادت بعد ذلك أن تتركه يمارس انجذابه إليها ، وإعجابه بمفاتن جسدها ، مستمتعة بذلك ، وشاعرة بالزهو لأنه قد اكتشف جسدها ، و "بدأت تحس أن جسدها يزداد جمالاً يوماً بعد يوم" [١٨] ، وتحاول أن تبرر سلوك "البصاص" هذا من جانبه بأن تكذب على نفسها مدعية أن الأمر لا يعد وأن يكون "مصادفات" [١٩] ولكن ليزا كانت "تحس بوضوح وجود ذلك التناقض بين مطالب جسد من الطين ، وما يتطلبه خلاص روحها واستمرارها نقية طاهرة" [٢٠] ؛ وبذلك فهى ترفض أن تعترف بأن هناك أية مبادلة من جانبها لهذه المغازلات ، بل إنها تذهب إلى حد أن تقنع نفسها بأن "الشيطان قد اختار هذا الشاب لإغوائها" [٢١] وإن كانت مع ذلك "تشتاق أكثر وأكثر إلى أن تهب هذا الشيطان جسدها" [٢٢] .

حقائق العلاقات الاجتماعية والاعتبارات الطائفية :

فى أعماق النص الذى يروى قصة "جسد من طين" يكمن عدد من التوجهات الأيديولوجية ، والتى يمكننا أن نتوصل اليها بنظرة متعمقة إلى العلاقة بين النفس والآخر ؛ فمثلاً قراءة للنص تنصب على العلاقة بين الجنسين يمكن أن تكشف عن وضع المرأة فى المجتمع المصرى بالنسبة للذكر الذى هو "الآخر" .

يعيد الشاروني بناء هذه العلاقة بأن يحدد وضع النفس فى مواجهة وضع الآخر ، جاعلاً كلاً منهما عالمين متعارضين ، وكل شخصية تعبِّر عن الحقيقة لكل من الجنسين ، وعن نظرة كل من العالميْن للآخر . النفس – كأنثى – تعبر عن نفسها بمعايير المظهر الخارجي ، الملامح ، الجسد ، ثم بالتصرفات ، التى هى أكثر أهمية فى هذا المقام ؛ إذ إنه بينما يكفى عمرها ووجهها وحدهما لإحباط فكرة أن يتقدم أحد لخطبتها ، فإن فقدان ليزا لعذريتها كان هو الذى ختم على مصيرها فى النهاية ؛ إذ إنه بدونها لن تستطيع أن تتزوج . بذلك نجد النفس قد أصيبت بالفاجعة من قبل أن تقدم على إنهاء حياتها ، وبذلك أصبحت حبيسة بيئة منعزلة ، محكوماً عليها أن تعيش حياة قوامها الوحدة والضياع والنبذ من المجتمع .

واضح إذن أن قدرة النفس على عمل أى شىء أصبحت محدودة إلى أقصى درجة ، قاصرة : إما على العقل أو حدود غرفتها فى بيتها ؛ حيث هى خاضعة لسيطرة الأسرة والحكومة (الواقع أننا لا نرى ليزا تغادر غرفتها إلا عندما تقفز من خلال نافذتها لتسقط منها ميتة) . نحن لا نقصد بهذا أن النص يصف ليزا بالافتقار إلى العزيمة ، أو حتى عدم القدرة على الإقدام على عمل شىء ، كل ما هنالك أن المجتمع الذى تنتمى إليه هو أساس محنتها . الواقع أن النص يُظهر بوضوح حيوية النفس الداخلية عند هذه الشخصية ، مظهراً غزارة الاحتمالات التى تدور فى خيالها ، وما يجيش به من رغبات ، كما يُظهر كيف أن ليزا تطير فى أحلام نومها إلى آفاق سحرية لم يسبق لأحد أن عثر عليها "كانت تستطيع أن تحلِّق بجسدها الغض الرائع فى قصور ذهبية، أو إلى جنات سحرية حيث تجول دائمًا – وفى اهتمام – كأنها تبحث عن كنز ، حتى تبهر أنفاسها ويضطرب جسدها" (٢٣) . بالإضافة إلى التعبير عن غرائزها المكبوتة كانت هذه الأحلام تعينها أيضًا على أن تبسط وجودها إلى ما وراء ما هو مفروض عليها من قيود بحكم أنوثتها وديانتها ، وأن تحقق جانبًا من ذاتها منفصلاً عن البقية ، كما يقول سلمان رشدى :

"إن الحلم هو جزء من جوهرنا ذاته . وجود نعمة الوعى بالذات ، يجعلنا نحلم بأشكال متعددة لأنفسنا – نفوس جديدة تحل محل القديمة . سواء كنا يقظين أم نيامًا ، فإن استجابتنا للدنيا التى نعيش فيها خيالية بصفة أساسية : أى أنها صانعة للصور . نحن نبدأ بأن نصنع صوراً للدنيا ، ثم نخطو إلى داخل الأطر" (٢٤) .

وكما يُنتظر ، فإن الآخر (بوصفه ذكرًا) محصورًا داخل بعض من قيود النفس وهمومها ؛ فهو أصغر سنًا وأكثر حرية ، والنواهي التي يتعرض لها أقل بكثير ، وأمامه مستقبل ممتد ومليئ بالوعود . إنه شخصية فاعلة ، أكثر مما هي سلبية أو متلقية للفعل من الآخرين ، فروض الأيديولوجيا : دينية كانت أو اجتماعية ، وقعها عليه أدنى بكثير . بينما هو أيضًا يعمل على بناء صور لذاته المثالية من خلال الخيال ، فإنه أكثر انفتاحًا للصور الصلبة المستمدة من الخبرة ، ولشخصيته آفاق حقيقية للنمو والتطور . باختصار فإن شخصية محيي تمثِّل كيف كانت العلاقات القائمة بين الجنسين في ذلك الوقت منحازة في ثبات نحو الذكر في المجتمع المصري ، مؤكدة لسطوته وامتيازه .

كان إحساس ليزا بافتقارها إلى هوية متماسكة وإيجابية يتمثل فيما هو مفروض عليها من تبعية الأنثى : لديها مشاعر ورغبات الأنثى وجسدها ، لكنها "غير مكتملة" من حيث الخبرة والوضع الاجتماعي . ومن هنا فهي تسعى إلى الاكتمال والتناغم عن طريق الاتحاد مع رجل ، وإن تكن هناك مفارقة درامية تتمثل في حقيقة أن علاقتها بمحيي هي في حقيقة الأمر طريقها نحو تدميرها لنفسها [٢٥] . من منظور العلاقة بين الجنسين ، فإن ليزا تقدِّم نموذجًا للمرأة المصرية من حيث أنها تتكون وتتحدد بواسطة الآخر الذكر ، وبمقياس علاقتها معه ، وبمقتضى تعاليم دينية واجتماعية يسيطر فيها الرجل ، وبكون أن رجلاً جاء يعترف بجسدها ويطالب به ، وبكونها تستجيب لهذا بالخضوع للآخر الذي هو ذكر مسيطر . فكما يقول جوليان بندا : "إن جسم الرجل يبدو معقولاً ككيان مستقل ومنفصل عن جسم المرأة ، أما جسم المرأة فيبدو مفتقرًا إلى الدلالة ككيان مستقل – يستطيع الرجل أن يفكر في نفسه بدون امرأة ، ولكنها لا تستطيع ذلك بدون رجل " [٢٦]. لعل أكثر الصور تعبيرًا عن النفس الأنثى هو ما يكمن في عنوان هذه القصة "جسد من طين" ، هذه العبارة تصور كيف أن ليزا كانت – اجتماعيًا وروحيًا وعاطفيًا – مصبوبة في قالب ، وقابعة في انتظار رجل يأتي ليبث فيها الحياة .

يمكننا أيضًا أن نجد في علاقة النفس بالآخر في هذه القصة تصويرًا رمزيًا للعلاقة بين مسلمي مصر وأقباطها ، متخذين من كل من الشخصيتين تمثيلاً للطائفة التي ينتمي إليها . واضح أن هذه العلاقة لاتتسم بالتوافق التام ، هناك نوع من التضاد بين ليزا ومحيي ، والتعامل بينهما مشوب بعدم الثقة من الجانبين ، وكل منهما يفتقر إلى معرفة الآخر . ومع أن ليزا ومحيي يشتركان في خصائص معينة ، فإنهما يبدوان

هويتين متعارضتين بشكل جذرى ، كل منهما يعيش فى عالم معنوى مختلف . والنص يرينا هذا بأن يُبرز بوضوح سلوك الشخصية الرئيسية نحو الخطيئة والمسئولية . الخطيئة الأصلية فى المسيحية ، والتى يجب عليها أن تُكفِّر عنها بأن تعيش حياة نقية ، قوامها المعاناة والعار والمشقة . على الجانب الآخر نجد محيى يتخذ النظرة الإسلامية ؛ وهى أن الخطيئة ليست إرثًا نأتى به إلى الحياة ، ولما كان الإنسان كائنًا مخلوقًا ، فالناس إذن كائنات محدودة ، وهم بطبيعتهم لا يتصفون بالكمال ، بل إنهم ضعفاء وعرضة للإغواء (٢٧) ومن هنا فإن محيى لا يرى فى الخطيئة سوى عصيان فى إمكانه أن يتوب عنه ، وأن يتخلص من رذيلته ، وبالتالى فليس هناك صراع أخلاقى يدور فى أعماقه .

إلى جانب مفهوم الخطيئة ، هناك ما يرتبط به وهو المسئولية . وجهة النظر المسيحية هى أن الخطيئة قابلة للتنقل ، أو لأن تكون جماعية بطبيعتها ، ولعل هذا هو السبب فى أن ليزا تقدم على الانتحار ، من حيث أن افتضاح أمرها لن يأتيها هى وحدها أو أسرتها وحدها بالعار والمذلة ، بل إن هذا سيلحق بالطائفة القبطية بأكملها . فى مقابل ذلك ، فإن محيى لا يحس بدافع إلى أن يقتل نفسه ، أو بأن يعانى بالإنابة عن ليزا ، أو يكفِّر عن أوزارها . يمثِّل لنا هذا وجهة النظر الإسلامية من أن كل فرد مسئول عما جنت يداه ، وأنه لا يحتمل تبعة ما يجنيه غيره ، وفى القرآن الكريم : "ولا تزر وازرة وزر أخرى" .

عندما نقرأ "جسد من طين" لأول مرة ، قد نتلقى منها انطباعًا بأن المسلم كائن مفترس يتغذى على القبطى الأعزل الذى لا حول له . وبالقطع فإننا نجد ليزا ترى فى محيى أداة للشيطان – إن لم يكن هو الشيطان نفسه .

"وبدأت تتيقن أن الذى ضم جسدها الرائع هذه الليلة لم يكن إنسانًا . بل روحًا خبيثة مضت إلى عالمها بعدما أغوتها . وأخذ ينبعث فى نفسها كل ما سمعته فى طفولتها من أساطير ، وقصص عن شياطين أفلحوا فى إغواء عذارى أمثالها" (٢٨) .

بل إن راوى القصة هو نفسه يرى فى محيى شخصية غير سوية ، ويصفه بأنه "جاء العاصمة كالذئب النهم ، يبحث عن فريسة فى أى مكان" (٢٩) إلا أننا إذا أمعنا النظر ، سنجد أن صياغة النص تحتمل المعنيين ، وأن النص يرينا كيف أن كلاً من الشخصيتين يستغل الآخر من أجل أغراضه . وبصفة خاصة ، نجد أن ليزا تتصنع مقاومة محيى ، وأنها تعرف تمامًا حقيقة ما تمارسه من خطيئة .

" قاومته أولاً ، ثم حدَّثته عن الحياة وكيف أنها واد للشقاء والدموع . وكيف أن للجسد مطالب وأن للروح مطالب تناقضها ، وأننا يجب أن ننتصر فى هذه المعركة مهما تألمنا ، وأن نقضى على شهوات البدن ورغائبه ، ونسمو بالروح ونطهرها . ورأت الدهشة فى عينى الطالب ، وخافت أن يقتنع بما كانت تقول" (٣٠) .

كما أنه يجدر بنا أن نتأمل العلاقة بين الأقباط والمسلمين فى هذا النص على ضوء الواقع الاجتماعى السياسى . كما رأينا ، تلك كانت حقبة تتسم بالتوتر والخوف والقمع ؛ فالحريات الشخصية والسياسية مقيدة ، والعواطف الطائفية تزداد حدة . مع تزايد نفوذ جماعات مثل الإخوان ، بدأ الأقباط – خاصة وهم أصلاً يحسون بالتفوق العددى والاجتماعى للمسلمين–يزدادون إحساساً بالقلق على مصالحهم ، وما إذا كانت ستظل فى أمن وسلام . بعكس ما يتوقع ، أدى هذا الوضع ببعض القطاعات فى الطائفة القبطية إلى تزايد العزلة والانكماش ؛ وهو موقف يبدو أن النص الذى نحن بسببه يعبِّر عنه من خلال هاتين الشخصيتين : محيى لديه القدرة على أن يكون مستقلاً وجريئًا ، بينما تمتلئ ليزا بالخوف وتتحول – أكثر فأكثر – إلى كيان منكمش منعزل .

يجب علينا ألا نظن مما نقرؤه هنا أن طائفتى الأقباط والمسلمين كانتا كيانين فى عزلة كل منهما عن الآخر فى ذلك الوقت . بل إن مجرد أن ليزا ومحيى يعيشان فى مسكنين متلاصقين يذكِّرنا بحقيقة أن الطائفتين اللتين ينتميان إليهما كانتا تتفاعلان وتتواصلان فى كل جانب من جوانب الحياة تقريباً ، كما أننا لا يجوز أن ننكر أن هناك مسافة تفصل بين النفس والآخر ، وأن هناك صراعًا بينهما ، وأنه لا يحدث أبداً أن نرى وحدة دائمة تقوم بينهما . من التفسيرات المحتملة لهذه الظاهرة أنه برغم أن الروح القومية كانت سائدة بين الجميع فى ذلك الوقت ، إلا أنه لم يكن هناك شعور بوحدة للهوية القومية يمكن أن يؤدى إلى إدماج المسلمين والأقباط معًا بوصفهما متساويين . بل إن الحس بالقومية كان يتخذ شكل حوار عام متقطع حول المواقف المتضادة لمختلف جماعات المصالح والاهتمامات ، التى كان كل منها ينظر إلى البقية بعين الشك ، وأحيانًا يتخذ منها موقف العداء . من هنا يأتى البعد الأخلاقى لهذه القصة – وهو سلبى كما نرى – مضمونه أن النفاذ إلى مساحة الغير ، أو الآخر ، أو الاعتداء على المعايير التى تتشكل بها الجماعة ، قد يؤدى إلى عواقب وخيمة ، وربما مميتة .

من المعالم المشوِّقة في هذه الرسالة : "جسد من طين" ، أنها تكشف عن إدماج لعناصر نصيّة تقليدية وحداثية . فالنص من وجهة المضمون والبنيوية ينطوي على المعالم المألوفة للمأساة الكلاسيكية ؛ من حيث أنه يأتي إلينا بتصوير درامي للصراع بين حيوية الفرد - على جانب - والحياة بقيودها وضوابطها - على الجانب الآخر - وهكذا فإن ليزا بطلة تراجيدية ، تصعد إلى آفاق جديدة من التجربة بمخالفة التابو المفروض على هذا النوع من العلاقة ، ولكنها ما تلبث أن يلحق بها الدمار نتيجة لفعلتها الشنعاء . يمتلئ النص أيضًا بالإشارات إلى العهد القديم ، ويستمد الإشارات والإيماءات والمعاني ذات المغزى من سفر التكوين بصفة خاصة ، عنوان القصة نفسه "جسد من طين " ، يشير إلى أن آدم من طين الأرض ، وإغواء محيي لليزا لكي يطارحها الغرام مستمد من إغواء الحية لحواء لتأكل من الفاكهة المحرمة ، كما أن سقوط ليزا يعكس خطيئة سلفيها ؛ آدم وحواء .

إلا أن هناك الكثير مما يُظهر محاولات الشاروني لتجربة أساليب الحداثة ، من الأمثلة البارزة ، الغوص في أعماق الحياة الروحية للشخصيات واستكشاف كوامنها ، وهو يتوصل إلى ذلك - إلى حد كبير - من خلال اتخاذ وضع الراوي الذي يعرف كل شيء ولديه مدخل إلى أحلامهم وضمائرهم ودوافعهم ، كما أنه يُجري تجارب مبدئية باستخدام الأسلوب الحر المباشر ، الذي يقدِّم الأفكار على صورة حديث إلى النفس ، ويخلق الوهم عند القارئ بإمكانية التسلل إلى داخل عقول الشخصيات : "وشعرت أن الشباب الصغير أذلها ، وحاولت في عبث أن تفهم لماذا لا تكون هي التي انتصرت ؟ أما حققت ما كانت تبغي ؟ ثم ضميرها ، ضميرها الذي أرقدته حين ثار جسدها قد عاد الآن من جديد يسحقها ولا يكاد يرحمها . ثم المجتمع - ماذا لو حملت جنينًا ؟ ماذا لو عرف أهلها وصديقاتها ؟ [٣١] .

ثم هناك استخدام الشاروني للرموز والإيحاءات على نطاق متسع ، والدلالة على ما هو مقصود من عنوان القصة (وكان الكتَّاب حتى ذلك الوقت يعتادون أن يستمدوا عناوين كتاباتهم من أسماء الشخصيات أو من لب الموضوع) - بل إن المكان أيضًا يُستخدم بهدف الرمز : غرفتا النوم المتواجهتان ، اللتان يسكنهما ليزا ومحيي ، تعملان كرمز للحبس الانفرادي الجسدي والمعنوي والأيديولوجي الذي يعانيانه ، وفي ذات الوقت فإن كلاً منهما يطل من محبسه على الدنيا [٣٢] - كما أنهما تمثيل مكاني

للخطوط التى تفصل بين الذكر والأنثى ، وبين القبطى والمسلم ، وللتحذير من عواقب الاجتراء على موطن الآخر ، الذى يظل مجهولاً له .

من بين كل المحاور المتمثِّلة فى هذا النص ، قد يكون أكثرها أهمية الصراع الذى يدور بين الفرد والمجتمع ، والذى هو بلا أى شك أكثر الأمور بروزاً فى أعمال الشارونى بأكملها ، كما أنه أكثرها قوة من الوجهة السياسية والفنية والمجرى الذى يتدفق من خلاله المضمون الأيديولوجى لأعماله القصصية فى غالبية الأحوال . فالمجتمع كما نراه فى هذا النص وفى غيره ، يتمثل كبنية تتصف بالقمع والشراسة ؛ وهى تحرم المواطن من حريته أو تنتقص منها . نقطة الأصل تكمن فى مركزه ؛ وهى الدولة (لحن آخر يتكرر كثيراً وإن يكون خافتاً وغير معلن) والتى تعمل مؤسساتها وآلياتها على "تحييد" الفرد وإذابته فى المجتمع . بالنظر فى معدل تكرار ظهور هذا الكيان فى نصوص الشارونى ، فإننى سوف أشير إليه طوال هذا البحث بعبارة " الآخر المهيمن " ، والتى تدل عليه حيثما ظهر ، وعلى طبيعته .

بالنظر إلى ما سبق ، فإنه يمكننا أن نقول إن كلاً من ليزا ومحيى يشتركان معًا فى تجربة واحدة ؛ وهى الصراع مع هذا الآخر المهيمن ، مضيفين أن للنص بعداً هو التمرد ، أو ربما الثورة ، خذ هذا الإعلان من جانب محيى : " لقد كانت ثمة معركة صغيرة قضيت عليها ، لكنها لم تكن بين مطالب جسد ومطالب روح ، بل بين مطالبى أنا ومطالب المجتمع . ولقد رأيت مطالب المجتمع قاسية ظالمة ، ومطالبى أنا عادلة ولذيذة ، فانتهت المعركة " (٣٣)

وبينما هى لا تتصف بما لدى محيى من الراديكالية أو الثقة ، فإن ليزا هى أيضاً متمردة ؛ إذ إن مبادلتها الهوى مع محيى هو فى حد ذاته رد فعل مضاد للقمع السلطوى الذى تعانيه من مجتمعها ومن ديانتها . وهكذا فإن النص لا يقف منها موقفاً عدائياً بسبب خطيئتها ، بل إنه يبدو وكأنه يؤاخذ المنظومة على ما يفرضه عليها من كبت عاطفى وشخصى . وبالمثل ، فإن القارئ لا يجد نفسه مصدوماً بما وقع بين هاتين الشخصيتين من اجتراء ، بل بما تتصف به واقعة الانتحار من فقدان لا طائل وراءه ، وبالظلم الذى أدى إليها . ومن هنا يمكننا أن نرى كيف أن فكرة القصاص التى تتمثل فى هذه القصة قُلبت بحيث تؤيد المضمون الأيديولوجى لمعاداة الهيمنة الاجتماعية السائدة ، التى يمثِّل القصاص عنصراً أساسياً فيها . وقت أن كتبت هذه القصة ،

" جسد من طين " ، كانت مأساة المرأة الساقطة قد أصبحت موضوعًا لا جديد فيه في الأدب العربي ، ولكن هذه القصة ما تزال علامة على تطور معين ؛ من حيث أنها تتميز بالحرص على ألا تحيد عن قواعد الفن الأدبي بأن تتخذ موقع الواعظ ، أو المعلم ، أو أي نوع من التدخل السلطوي ، وغير ذلك من الظواهر الشائعة في القصص الذي سبقها بأقلام كتَّاب آخرين ، وبدلاً من ذلك نجد الشاروني يفضِّل أن يعبِّر بصوت الراوية ، الذي هو واضح وصريح ولكنه يظل حميمًا ، ولا يبوح في نهاية القصة بما ينتمي إلى إصدار الأحكام السلوكية (ولا بالتوصل إلى نتائج تشكل فحوى القصة أو دلالتها ؛ فهذا خليق - فيما يرى - بأن يجرد الأديب من صفته) ، مفضِّلاً - من وجهة النظر الفنية - أن يدعو القارئ لأن يتوصل إلى ما يراه من دلائل .

٢- مصرع عباس الحلو (١٩٤٨)

"مصرع عباس الحلو" أولى قصتين تُستخدم فيها شخصيتان وأحداث مأخوذة من رواية نجيب محفوظ "زقاق المدق" [٣٤] والتي تدور أحداثها في القاهرة عند نهاية الحرب العالمية الثانية . عباس الحلو كما يظهر في كلٍ من رواية محفوظ وقصة الشاروني ، حلاق متواضع ، يدفعه صديقه المتمرد حسين كرشة ، وخطيبته الطموح حميدة إلى أن يهجر بيته في زقاق المدق ليبحث عن الثراء بأن يجد عملاً لدى الجيش البريطاني . وفي أثناء غيبته تهرب حميدة مع فرج إبراهيم ؛ وهو رجل موسر تعتقد هي أنه يحبها ويريد أن يتزوجها ، ولكنه في واقع الأمر قواد يزمع أن يدفع بها إلى أن تحترف البغاء ، يذهل عباس ويحس بالعار من خيانة حميدة ، ثم يصدم عندما يقابلها فيما بعد ويجدها ترفل في الثياب الأنيقة والحلي . تتظاهر حميدة بالندم وتصر على أن فرج إبراهيم غرر بها ودفعها إلى حياة الخطيئة والهوان ، وتقنع عباس بأنه لابد من الثأر لشرفها وشرفه . يقرران أنه على عباس أن يحضر إلى الخمارة التي تعمل بها ، ويواجه الرجل الذي أفسدها ؛ إلا انه قبل الموعد المحدد ببضعة أيام يلمحها عباس تعاقر الخمر ، وتتبادل الغزل مع جمع من الجنود البريطانيين . يحس عباس بغضب شديد مفاجئ ، وينقض عليها ويضربها بزجاجة على وجهها ، مما يدفع بالجنود السكارى إلى أن ينهالوا عليه ضربًا إلى أن مات .

ظهرت "مصرع عباس الحلو" بعد ظهور "زقاق المدق" بسنة ؛ وهى تنتقى واحدة من الحبكات القصصية العديدة التى تحفل بها رواية محفوظ ، ويعيد فيها الشارونى كتابة بعض جوانب النص الأصلى ، مع الاستفاضة فى غيرها ، ثم فى حالات عديدة أخرى ، يضيف مادة جديدة تمامًا . من بين النقاط المشتركة بين النصين ما يتعلق بانتقال مصر من العصر السابق للحديث إلى العصر الحديث ، والتغيرات الاجتماعية والثقافية التى جرت أثناء سنوات الحرب العالمية الثانية وترتبت عليها . كلا النصين يحوى عنصرًا تاريخيًا قويًا ، ويقدم تمثيلاً صادقًا لمصر فى سنوات الحرب : الأخلاقيات ، والسلوكيات ، والقيم ، والأيديولوجيات المتصارعة . كما أنهما تشيران إلى أحداث تلك الحقبة وشخصياتها ، وتصوران كيف يمكن للحرب أن تؤدى إلى إزالة الحواجز بين الطبقات والأعمار وبين الجنسين . وهكذا فإن أحد الخيوط الرئيسية فى كل من نص محفوظ ونص الشارونى هو الصراع بين التقاليد وضغوط الحداثة .

النفس والآخر بين التقاليد والحداثة :

النفس المروية هنا هى عباس الحلو - الذى يمثل العنصر التقليدى فى زقاق المدق ؛ وهو شاب رقيق يتصف بالبساطة ، تتأصل جذوره فى هذا الزقاق والتراث والعادات التى تسوده ، ينزع إلى التكاسل الذى يأتيه من إحساسه بالرضا عن حياته ، وما درجت عليه من الرتابة وعدم الوضوح . كما يقول لنا الراوى : "كانت حياة الحلو بطيئة متكررة ، لا يمل اتصالها الرتيب ، ولا يتطلع إلى تعديلها أو تحويرها" (٣٥) . إلا أنه فى نظر أصدقاء ؛ مثل حسين كرشة وحميدة ، كانت طموحاته المتواضعة تبدو محدودة مثيرة للشفقة ، وهما يُعدّانه شخصًا يتصف بالتخلف وضيق الأفق والغباء ، إلا أنه كما يصوره محفوظ والشارونى معًا ، ليس فى حالة من الاستقرار تشبه حالة الآخرين من سكان الزقاق ؛ مثل عم كامل بائع البسبوسة ورضوان الحسينى ، هذا الشيخ المبجل منهم ؛ إذ إنه برغم ما يتأصل فى أعماقه من المخاوف ، فقد كان عباس مشوقًا لأن يعرف ما تخبئه الدنيا وراء حدود الزقاق ، وما يمكن أن تقدمه له ، ويجد نفسه منجذبًا إليها - وإن يكن فى تردد - حسين كرشة عامل فعال وراء هذا التحول : "كان هذا الصديق يقلقه حينًا ما ، ويشيع فى نفسه لونًا من الريبة فى قيمة حياته هذه التى

يحياها ، وفى المعنى الحقيقى لقيمه التى يتمسك بها ، والتى تستمد دعائمها من رائحة الزقاق وعتمته" (٣٦) . واقع الأمر هو أن حسين كرشة يزعزع إحساس عباس بالهوية التقليدية ، ويبث فيه شعوراً بالنقص وفقدان الثقة بالنفس .

عباس إذن يرمز لمصر السابقة للحداثة ، الفاقدة للتطور ، التى تحاول أن تتلمس طريقها نحو مدنية العصر - عازفة عنها أحياناً - وإن يكن تمثيله لها محدود المدى وضئيلاً للغاية . وهو فى بعض الأحيان يبدو طفلاً مشوَّقًا لأن يستكشف ما حوله ، يتخذ خطواته الأولى نحو أشياء مثيرة للحماس - وإن تكن محفوفة بالأهوال - إلى داخل عالم مجهول . يمتد من أمامه "عالم آخر مزدحم بالمطامع والمطامح وصاخب بالتشاجر والتنافس فى سبيل الظفر بالقوة والمال" (٣٧) ، عالم يسحره ولكنه يقلقه ؛ حيث "قيمه تنهار ، وشخصيته تضؤل وسط الزحمة المصطخبة" (٣٨) - إنه عالم مأهول بالآخرين ممن يردِون فى النص ؛ حسين كرشة وحميدة وفرج إبراهيم ، الذى يشعر - بخلاف عباس - أنه أفضل من أن يسكن هذا الزقاق ، وهو يُظهر ثقة من الواضح افتقار النفس إليها ، وهم أيضًا يتمنون مصر حديثة ، ولا يخفون ذلك ؛ لأنهم يحلمون بكل ما يمكن أن تأتيهم به من ثراء وفرص . وهم - وتحت تأثير ما هم فيه من طموح وجشع ورغبة فى المادة - تجسيد للوعى الاقتصادى لتلك الحقبة ، التى تسيطر عليها الأيديولوجيات الرأسمالية والمادية ، ولا شك أن هناك دلالة لكون الثلاثة عاملين لدى الرأسمالية الغربية ؛ حسين كرشة يعمل لدى السلطة العسكرية ، بينما حميدة تبيع جسدها لجنودها ، وفرج إبراهيم هو وسيطها فى ذلك .

باختصار ، نجد أن النفس والآخر ينبنيان وتتحدد معالم كل منهما بالتضاد مع الآخر ، عباس هو النفس التقليدية المحايدة ؛ وهو ابن الزقاق القديم ، وهو معجون بثقافة الزقاق وأصواته وصوره وروائحه ، وهو برىء ورقيق ومخلص ويخاف الله ، بعكس ذلك ، نجد صديقيه حسين وحميدة يمثلان الآخر المحدث المادى ، ويتخلصان من انتمائهما للزقاق ، وقد أعاد كل منهما تشكيل نفسه من جديد بما يتفق والحياة فى العاصمة "المودرن" . كل منهما غرامى المزاج منحل السلوك مجرد من العاطفة ومتجمد الإحساس ، وعلى استعداد لأن يخدع عباس أو يسقطه من حسابه أو يدمره بمجرد وقوعه ضحية لنزواته . ويجب أن يكون واضحًا أن إحساس عباس بهويته ما يزال شعبيًا - وإن كان هذا الإحساس يتجه بثبات نحو التراجع والتناقض المستمر من خلال النص ، مما يعكس بداية اكتساب الروح الفردية فى المجتمع المصرى (٣٩) .

الحوار بين محفوظ والشاروني (١) :

من حيث أن "مصرع عباس الحلو" و "زقاق المدق" يشتركان في عناصر متعددة ، فإن قصة الشاروني تتصف بمعالم تجعلها تختلف عن الرواية الأصلية لمحفوظ : أولها - وأكثرها أهمية - هو نمط النص ذاته . "زقاق المدق" تروى بضمير الغائب ، يحكيها راو غير معروف ولا دور له فيها ، بينما نجد "مصرع عباس الحلو" تتخذ شكل مرافعة يلقيها الراوي ، الذي يصبح إذن شخصية "درامية" تظهر على مسرح الأحداث ، وهو يواجه ما نفترض أنه محكمة أو هيئة تحقيق ، ولا يتسنى التحقق من شخصية المتحدث الذي يرويها بحديثه هذا ، وهو يذكر لنا أنه "برغم عدم اختصاصي في القانون ، إلا أنني ... إلخ " ، مما يدل على انه ليس محاميًا ، ولكنه من الواضح أنه شخص متعلم جيداً ، وأنه يظهر دراية بأصول الحديث في قاعة القضاء . (كما في بداية حديثه : "حضرات القضاة ، حضرات المستشارين ") (٤٠) ، كما أنه يستخدم تعابير تتسق مع ما هو متبع في المرافعات (٤١) ، وبرغم أنه يبدأ حديثه بصيغة المتكلم المفرد ، إلا أنه ما يلبث أن يتحول إلى صيغة الجماعة ، ويقول "نحن" ؛ مما يوحي بأنه يتحدث بالنيابة عن نفسه وعباس معًا ، إن لم يكن بالنيابة عن الزقاق بأكمله ، أو ربما مصر ، أو البشرية بأكملها .

بخلاف راوي "زقاق المدق" نجد راوي "عباس الحلو" شخصية على أتم استعداد في الدخول في مواجهة من أجل أهدافه ، وهو يرفض الاعتراف بما جاء في تقرير المحقق بشأن وفاة عباس ، والذي يشير إلى أن قتلة عباس "مجهولون" وأنه هو ومؤيدوه قد قرروا أن "يهملوا هذا التقرير الرسمي" (٤٢) ، وأن يتوصلوا إلى النتائج الصحيحة بشأن الجريمة ومرتكبيها . وهو يرى أن المسئولية عن موت عباس تمتد إلى ما وراء ما جاء في هذا التقرير بمسافة بعيدة ، ويضيف أنه :

"لقد وجدنا أن خير وسيلة نضمن بها عثورنا على المتهم هي أن نوجِّه الاتهام إلى العصر كله" ثم : "وبهذا المعنى شمل اتهامنا هؤلاء الجنود الذين أصابوه بالزجاجات إصابات قاتلة في رأسه وعنقه ، وهؤلاء الذين اشتركوا في صنع هذه الزجاجات ، وهؤلاء اللواتي ولدن أولئك الجنود ، وشمل اتهامنا هؤلاء الأقربين الذين كانوا يعرفونه ويرافقونه ، حتى هؤلاء الزعماء العالميين الذين قادوا الحرب ووضعوا الجنود في الحانة

ليلة الحادث ... إنه يبدو أيها السادة أن مصرع عباس الحلو وهو شاب فى الثالثة والعشرين وكان يعمل حلاقًا فى زقاق المدق بمدينة القاهرة إن هو إلا جريمة اقترفها عصر" (٤٣) .

وبرغم المضمون الملتهب الذى تتصف به مرافعة الراوى ، فإنه حريص على أن يجعل أسلوبه يظل طيلة الوقت متصفًا بالرشاقة والالتزام بالرسميات ، ربما ليعطى لشهادته وزنًا ومصداقية ، كما أنه يدعم قدرته البلاغية بأن يضيف إلى خطابه عناصر درامية ، ويلجأ فى غزارة إلى التهكم باستخدام التعبيرات المضادة للأوصاف التى يريد التعبير عنها مفصحًا عن رغبة خفية فى ممارسة السخرية :

" وأنتم تضحكون بلا شك من جدوى هذا الاتهام ؛ فهو يتناول لفظًا مجردًا ، ولا يتعلق بأفراد معينين نستطيع أن نبصرهم ونلمسهم ونكرههم ، وأن تقتص منهم .. العدالة التى تحرصون عليها" (٤٤)

وهو قاطع فى التعبير عن اشمئزازه مما يسمى "العدالة" ، بل إنه يصل إلى حد أن يصفها بأنها "معصوبة العينين" (٤٥) ، مشيرًا إلى أنه بينما شخصية الجنود الذين قتلوا عباس ، كان يمكن أن تكون معروفة ، فإنه "لا أحد سيجرؤ على أن يوجه لهم الاتهام ؛ فهم السادة الإمبرياليون لمصر ، بعيدون عن متناول القانون" (٤٦) . الذى يقصده الراوى بذلك هو اتهام الدولة المصرية بالتواطؤ مع محتليها الإمبرياليين .

ومع أنه لايخرج أبدًا عن حدود الأدب ، فإن الراوى يعبِّر عما لديه من انتقادات بأسلوب من الاحترام المترفع ؛ فهو مثلاً يؤكد للمحكمة أنه : "مع ذلك ، فسنتمشى طبقًا لتقاليدكم" (٤٧) – ولكنه مع ذلك يستمر فى أن ينتقص من قدرتهم بأن يعلن عما يسميه "قائمة الاتهام" (٤٨) . وحقًا ، فإن الراوى لا يتردد فى أن يؤكد أن تحقيقاته فى حادث موت الحلو سوف "تلقى ضوءًا على المأساة خيرًا مما يلقيه هذا التقرير" (٤٩) ، ثم يضيف فى لهجة لاذعة : " ربما كان عدم اختصاصى القانونى يبيح لى حرية التفكير والاتهام معًا مما لا يتاح للمحقق المحترف" (٥٠) ، وهو لا يصب انتقاداته على نظام المجتمع وحده ، بل إنه ينقضّ به أيضًا على أبناء وطنه مقررًا أنه : "كنا جميعًا موجودين ليلة ذلك الحادث ، ونحن نتحرك حركاتنا ، فيقوم على أكتافنا تاريخ الإنسان ، ولم نفعل شيئًا فى سبيله" (٥١) ، وهو يصف موت عباس على أنه عمل من أعمال التضحية ، أو "التحرير" ، فى هذه اللحظة حصل عباس الحلو على قمة تحرره (٥٢) ، ويذكر كيف أنه كان عليه "دفع الثمن" (٥٣) ، وأنه قد تخلى عنه أولئك الذين يتحدث الراوى

باسمهم : "نحن نتنفس معه عصراً واحداً ، ونتناول معًا خبزًا ربما صُنع فى مخبز واحد أو من قمح حقل واحد" (٥٤) ؛ وهو بذلك يجعل من عباس شهيداً ، أو بطلاً أو منقذاً لم يتغنَّ به أحد ، حاول أن يوفِّق بين قيمه التقليدية ، وتلك التى جاءت من عالم جديد مختلف ؛ لكى يعمل على تحسين فرصته فى الحياة ، وتأمين مستقبل له مع المرأة التى أحبها .

كما يوضح الراوى أن عباس قد شق طريقه من خلال تجاوزات الآخرين من سكان الزقاق ؛ مثل عم كامل فى جانب ، قابعًا فى خمول "لايفيق إلا لحظات فى الصباح" (٥٥) ، وحسين وحميدة على الجانب الآخر ؛ هذان اللذان يبيعان نفسيهما للإنجليز ، دون أن يجنيا نفعًا شخصيًا حقيقيًا . يمضى الراوى ليتهم مواطنى عباس بالجبن والتخاذل ، قائلاً باسمهم "حرمناه حقه فى التحرر لئلا يحررنا معه ، واحتمينا بجهلنا وفضائلنا السابقة والمقبلة فتركناه " (٥٦) . بالنظر إلى الإطار الذى يجرى فى داخله هذا النص ، فإن "التحرر" الذى يبشِّر به مصرع عباس يبدو أنه التحرر من المحتلين الإنجليز ، والتحرر من نظام منحل يقوم على المصالح الذاتية للحكام ، والتحرر من قوى الظلام التى تفرضها التقاليد ، التى تغل الفرد ، وتجمد روح التقدم والنماء .

وكما يفعل محفوظ ، فإن الشارونى يستخدم المكان الذى تدور فيه الأحداث كرمز هو أيضًا ، ويصور كلاً من الزقاق والمدينة بحيوية تجعل كلاً منهما يبدو كما لو كان شخصية فى حد ذاته . الزقاق ؛ وهو الموضع الذى تتمثل فيه التقاليد القديمة – يبدو فى عزلة نسبية ، بينما المدينة من ورائه ؛ و هى محط الحداثة والتطور ، ليست لها حدود من أى نوع ، ولكن نص الشارونى يختلف فى أنه يُدخل بعداً ثالثًا ، وهو مكانى – ومضمونى : العالم بأكمله – إنه إلى جانب التركيز على التفاعل المتبادل بين موقع الزقاق وموقع العاصمة العصرية (حيث القاهرة بموقعها المركزى ، ترمز لمصر كلها) – فإن الشارونى يبسط مسرح أحداثه ليحتوى المحور العالمى . وهذا – فى حد ذاته – يعكس إحدى ظواهر الحداثة ، عندما تتضخم مدينة كالقاهرة ، وتتغير صورتها فى عصر حديث ، فإن الدنيا كلها يصغر حجمها كنتيجة محتومة لهذا النمو ، وبصفة خاصة ، بتأثير امتداد واتساع شبكات الاتصالات والتبادل التجارى . وهكذا فإن مصرع عباس الحلو تصوِّر خفايا الدنيا وحقائقها الدائمة التغير ؛ وهى دنيا آخذة فى الاتساع ، والانكماش – فى ذات الوقت – بحيث ينقلب العام إلى شخصى ، والمحلى إلى عالمى .

وهناك جديد تضيفه قصة الشاروني إلى مصرع عباس الحلو . من ذلك مثلاً أنه يوسِّع نطاق دوافع الشخصيات ، أو يبتدع تفاصيل معينة ؛ كاسم الحانة التي وقعت فيها الحادثة ، وتاريخ اثنين من الجنود الذين كانوا يتعاطون الشراب فيها ، بل إن الراوي يحكي أن متجر الصائغ الذي صنع الحلي التي كانت حميدة تلبسها يقع في نفس الشارع الذي يقع فيه متجر الصائغ الذي اشترى منه عباس العقد الذي قدمه لها . وكما يروي ، فإن هذه الجزئية لم تتضح إلا بعد موت عباس . وبذلك يمتد نص محفوظ إلى ما وراء حدوده الزمنية الأصلية ، في ذات الوقت نجد التفاصيل البيئية ، والدوافع ، والظروف المحيطة ، والأسباب والنتائج ، نجد كل هذا يهيئ السياق للتأمل الفلسفي للقيم والقدر ، والراوي يتحدى الأفكار التقليدية حول القضاء المكتوب والقدر المحتوم . وهو في هذا يقول :

" وقبل ذلك ، ومنذ ست سنوات كان هتلر قد أعلن الحرب على إنجلترا ثم على روسيا ؛ وبذلك كان مصير الملايين من البشر قد تقرر فيما تسمونه (القدر) ، كان قد تقرر أن يموت هذا غريقًا ، وأن تتثكل هذه وتترمل تلك ، وأن تصبح حميدة عاهرة ويموت خطيبها عباس الحلو مقتولاً وهو لم يزل في الثالثة والعشرين ، فصراع العصر لم يعد يقتصر على هؤلاء الذين يريدونه ويعلنونه ويشاركون فيه ، بل هو يمتد إلى الآخرين الذين لا يدلون برأي في المعركه ويحاولون عبثًا أن يتجنبوا لفح الصراع ؛ وهكذا يشارك كل بما يملك أو يستطيع ، فشاركت حميدة بجسدها ، وشارك عباس الحلو بمصيره[٥٧]

ويبدو أن الراوي ينتمي للمذهب الإنساني - مثل الشاروني نفسه ؛ فهو يرى أن مفهوم القَدر ما هو إلاحجة تلجأ إليها البشرية لتخلص نفسها من المسئولية أو الالتزام بعمل شيء . فكما يشير ، كل فرد استعد لأداء دوره في مصرع عباس الحلو [٥٨] ، وبذلك فقد كان القتل عملاً إرادياً ، وليس مجرد حادث عشوائي أو قضاء مكتوب .

المجال الأخير الذي نجد فيها اختلافًا بين نص الشاروني ونص محفوظ يتمثل في حقيقة أن مصرع عباس الحلو ينطوي على نغمة أخلاقية خافتة وخفية لا وجود لها في زقاق المدق . في رواية محفوظ نرى الزقاق يحتوي نفسه ولاموقع له في الزمن ، ويأتي هذا كواجهة أمامية له ، مصحوبًا باستحالة النفاذ إلى جوفه أو إدخال تغيير عليه . في هذا يقول متى موسى : "زقاق المدق يختبئ وراء ظلال من التشاؤم والكآبة

والتعاسة" (٥٩) ، بينما يرى روبن أوسل "فى رواية محفوظ القاهرية ، نجد الطريق مقفلاً أمام غالبية الشخصيات ، إنها تعانى من عدم القدرة على تغيير أقدارها ببذل الجهود وأداء الأفعال الطبيعية . بشكل ما ، الطموح والواقع القائم ، لا يتوافقان" (٦٠) . بعكس ذلك ، نجد نص الشارونى أكثر تقبلاً بكثير لإمكانية التغيير ؛ وهو مستقبلى التوجه فى موقفه من الحياة – إلى حد بعيد – معطيًا بذلك رواية تتسم فى سياقها بدرجة أكبر من الإيجابية والتفاؤل . وبذلك فإنها تجد فى مصرع عباس الحلو عاملاً وسيطًا يساعد على التغيير ، بدلاً من أن يسلم به كمجرد قدر محتوم لا مهرب منه .

بصفة عامة ، فإن " مصرع عباس الحلو " تبيِّن لنا كيف أخذ الشارونى واحداً من خيوط الحبكة الروائية عند نجيب محفوظ ليوائمها مع نمط القصة القصيرة ، وهو يتوصل إلى هذا بعدد من الطرق : أولاً – بينما نجد أن رواية محفوظ ليس لها بطل أو شخصية رئيسية ؛ وهى تصور عمليات تعاقب الزمن ، وما يصاحبها من تغير على مدى فترة طويلة ، فإن نص الشارونى ينتقى شخصية واحدة ويركز على لحظة واحدة فاصلة يتبلور فيها هذا التغير . ثانيًا – إنه يلتقط موت عباس الحلو ويضعه تحت المجهر ؛ وبذلك فإنه يوسع نطاق هذا الحدث والأثر الذى يحدثه . يتوصل إلى هذا بأن يأخذ بقصة محفوظ إلى ما وراء الثوابت الروائية الأصلية ، ويضعها – ومعها شخصياتها – فى إطار عالمى دولى . بذلك نجد أن مصرع عباس الحلو – وهو حادث يقع فى حانة فى شارع خلفى بمدينة القاهرة – يتحول إلى مادة لها أهميتها السياسية والمعنوية . وبالمثل فإن الشارونى يبسط نطاق العلاقات السببية والقواعد التى تحكمها ؛ وبذلك يكشف أن هذه الواقعة التى تبدو مجرد حادث عارض وقع ، هى فى حقيقة الأمر تتويج لسلسلة من الأحداث والمؤثرات المترابطة التى تحدثها شبكة عالمية من الفاعلين والوسطاء . وفيما يلى رواية يشرح فيها صاحبها كيف أن السلاح المستخدم فى الجريمة – وهو زجاجة للنبيذ – وصلت إلى يد القاتل :

" فى باريس ، ومنذ عشر سنوات ، كان ثمة عمال يصنعون الزجاجات الفارغة ، وفى ليون ، ومنذ تسع سنوات ، كان ثمة آخرون يملأون بالنبيذ هذه الزجاجات .. ورُحلت هذه الزجاجة وصُدِّر بعضها للغرب ، وصُدِّر بعضها إلى الشرق ، وتدحرجت بعض الزجاجات من يد تاجر إلى يد آخر وعددها يقل ويقل حتى استقر بعضها فى شارع من شوارع القاهرة .. وقبيل مصرع الحلو بيومين كانت إحدى هذه الزجاجات قد استقرت على رف من رفوف حانة النصر ، وفى متناول أحد الجنود"(٦١)

باختصار ، نرى الشاروني يستكشف طبيعة هذا الحادث ، وكيف يبدو أنه قدر مبالغ في حتميته ، ويذكّرنا في ذات الوقت بترابط العلاقات المعقدة التي تحكم التجربة الآدمية (٦٢)

ويرى بعض النقاد أن " مصرع عباس الحلو " لا تضيف جديداً إلى القصة كما ترد في رواية نجيب محفوظ . وبالتأكيد فإن أجزاءً منها لن تكون أكثر من تلخيص للأحداث كما ترد في النص الأصلي ، بل إن هناك دلائل على أن بعض الجمل والفقرات مأخوذة منها حرفيًا ، يقول أحمد عطية :

"هو تحليل فكري صحيح ، ولكني أعتقد أنه مجرد تحليل وليس بقصة ، ذلك أنه لم يُنَمِّ حدث قتل الحلو المعروف ، ولم يفعل أكثر من تحليل لواقع القصة المعروفة على أنه أيضًا مأساة الإنسان" . (٦٣)

وبالمثل يقول فوزي العنتيل :

" فعمل يوسف لا يزيد على عمل القارئ الذي تتحرك الشخصية في نفسه ، وليس عمل القصاص ، ولم يكن لنجيب محفوظ كقصاص يفهم عمله أن يتدخل في مجال القارئ ليقول له إن عباس الحلو مات بسبب الحرب ، أو كما يقول يوسف :

لقد عاد الحلو من التل الكبير ليجد كل شيء مُعَدًّا لمصرعه (٦٤)

ويرى فوزي العنتيل أيضًا أن مصرع عباس الحلو ليست قصة مستقلة ، ولكنها مجرد نقد لرواية محفوظ ، ويضيف أن هذا يبدو دلالة على أن رواية محفوظ الأصلية ليست مكتملة .

أود أن أقول - دفاعًا عن الشاروني - إن أوْجه النقد هذه تقتصر عن أن تقتفي خبايا " مصرع عباس الحلو " ، كما أنها تتجاهل نقط التقارب بين سياقها من جهة ، والنص الروائي عن محفوظ . كما أنني أيضًا أرى أن ما يقول به العنتيل من أن هذا " ليس عملاً لقصاص " ينبع من معارضته لاستخدام أساليب الحداثة التي يلجأ إليها الشاروني (مثل المونولوج الداخلي والمنظورية) ، في مواجهة أسلوب محفوظ الذي يتصف بالواقعية ، وبسهولة النفاذ إلى خفاياه . يضاف لذلك أن نقاد الشاروني يفشلون في التعرف على ظاهرة التناص ، التي تأتي هنا كبادرة من بوادر التجديد ، والاتجاه الحداثي نحو تقبل القيود طواعية ؛ إذ إنه بينما نجد " مصرع عباس الحلو " تلتزم بمادة النص الروائي عند محفوظ ، ولا تخرج عن تفاصيله ، فإنها أيضًا تبدع قصة جديدة . وفي النهاية فإن علينا أن ندرك أن هذه القصة وإن لم تكن من أكثر

أعمال الشاروني أصالةً وإبداعًا ، فإنها تظل واحدة من أولوياتها المبكرة ؛ وهي تعكس استعداده للتجريب – سواء في المضمون أو الشكل – كما أنها تبيِّن قدرة الشاروني على اكتشاف سمات الصلاحية للتنويع والانتشار ، وهي تأتي بعد ظهور زقاق المدق بمجرد شهور ، ويقول الشاروني إن محفوظ كان إذ ذاك ما يزال كاتبًا جديدًا نسبيًا ، ولم تكن روايته إذ ذاك قد اكتسبت مالها الآن من مكانة في الأعمال التي تعد من الكلاسيكيات [٦٥] ، وبوصف محفوظ صديقًا وزميلاً للشاروني ، فإنه – محفوظ – لم يبد أي اعتراض على " مصرع عباس الحلو " ولا على القصة التي ننتقل إليها الآن ؛ والتي تستمد الوحي أيضًا من " زقاق المدق " .

٣ – زيطة ، صانع العاهات ، (١٩٤٩)

ظهرت هذه القصة في نفس السنة التي ترك فيها يوسف الشاروني مصر ليتسلم عمله كمدرس في السودان ؛ حيث بقي حتى سنة ١٩٥٢ ، وكما في " مصرع عباس الحلو " ، نجده يهدي هذه القصة لنجيب محفوظ ، ويستمد شخصيتها الرئيسية من روايته " زقاق المدق " – زيطة هنا شخصية ثانوية ، ولكنه قد يكون أكثر شخصيات الرواية تميزًا . وبينما كان عباس الحلو شخصية رئيسية في حياة الزقاق وأحداثه ، فإن زيطة هو في الواقع فرد هامشي وغير مرئي ، يسكن الخرابة القائمة أمام فرن حسنية ، ولا يخرج إلا في الليل ليشتغل بسرقة المقابر والعمل أيضًا – بصفة رئيسية – بصناعة العاهات . هذا " الفن غير المألوف " [٦٦] كما يصفه محفوظ ، ينتج عنه إصابة الفقراء بفقدان الأعضاء وبالعمى والتشوه ، بقصد أن يكسبوا من احتراف الشحاذة . ولما كان زيطة محتقرًا من بقية سكان الزقاق ، فإنه نادرًا ما يقدم على الخروج من مخبئه ليواجه اللعنة والاشمئزاز من جانبهم . وفي آخر مرة نراه فيها في زقاق المدق ، نجده مقبوضًا عليه بالاشتراك مع زميله طبيب الأسنان الدكتور بوشي ؛ حيث يودعان السجن نظير ارتكاب سرقة أسنان ذهبية من جثة حديثة الدفن . بعكس ذلك ، فإن "زيطة صانع العاهات" يحتل مركز البطل في الزقاق بينما تتراجع بقية الشخصيات إلى الوراء . يبدأ النص من حيث تنتهي رواية محفوظ ، والراوي يخبرنا بأن سنتين قد انقضتا منذ القبض على زيطة ، وأنه قد مات في السجن منذ بضعة أيام . وتقدِّم لنا القصة عرضًا للبيانات التي تلزمنا عن زيطة ، والتي سبق أن وردت في رواية محفوظ ،

وكيف أنه كان ابنًا لأبوين يحترفان الشحاذة ، وكيف أنه عمل مرة بفن المكياچ فى سيرك متجول . كما تبين لنا مدى الفقر المدقع الذى عاش فيه ، فى قذارة بشعة ونبذ وعزلة عن أية مجموعة سوية ، أو معترف بها فى مجتمع الزقاق . فى هذه الفقرة نرى كيف يتداول الشارونى بيانات طفولة زيطة ليخرج منها بهذه التركيبة :

"فى التراب نشأ زيطة ، وفى التراب عاش . كانت أمه تتركه يزحف بحرية ويرعى بين القاذورات والحشرات ، يتذوق الوحل ويختبر مواطئ الأقدام ، كانت نفايات البقدونس وقشر الطماطم والهوام السابحة فى المياه الراكدة هى عالمه الجمالى المنقطع النظير ، وكان يحس فى التصاقه بالطين لذة يتصنع الآخرون الجزع منها ، والتقزز من مواجهتها" ، ثم "كانت رائحته الكريهة تنفيه عن الناس ، وكانت قذارته تجنبه فضولهم وتحديقهم فيه ، لا يصانعونه ولا يصانعهم" (٦٧) .

وكما فى "مصرع عباس الحلو" نجد الشارونى يضخم قصة محفوظ الأصلية ، أو يضيف إليها . يبدأ : أولاً بأن يستمر فى التنويع على لحن الصراع بين التقليد والحداثة ، موسعًا نطاقه وموضحًا أثره مرة أخرى على سنوات متعددة من الواقع الذى يدور حوله النص ، ومن المحلى إلى العالمى . وثانيًا ، نجده يضطلع فى وضوح بمهمة أيديولوجية : الكشف عن المظهر والحقيقة فى المجتمع المصرى - وخصوصًا فى دائرة القيم والمواثيق الأخلاقية -

النفس والآخر : المسافة المتبادلة ، والاستبعاد

من المحاور الرئيسية التى تدور حولها "زيطة صانع العاهات" : محور العلاقة بين الفرد والجماعة ، وزيطة هو النفس المروية ، التى تعيش على هامش ما يسمى المجتمع "المحترم" . زيطة ، قابعًا فى ظلمة خرابته الكئيبة ؛ حيث يمارس إجراءاته البشعة ، تقطيع أعضاء عملائه واقتلاعها من مكانها ، ينظر إليه مَن حوله على أنه مخلوق شيطانى عديم الآدمية . وهو - بما هو شائع عنه من القباحة والشر - يوصف بكلمات من نوع القذارة والقسوة والوضاعة والانحطاط ، يبث الرعب والبغضاء فى نفوس من يلمحونه ، الآخر بالنسبة له هو المجتمع بوجه عام ، الذى تكمن فى مركزه تلك القوة المهيمنة ، نموذج الصلاح والاستقامة ، وميثاق الأخلاق الذى يسود هذا الجانب من

حياة الناس ، وكل ما يرونه لائقًا ومقبولاً . هذا الآخر المهيمن ، بما لديه من نزعة إلى السيطرة والمركزة والمؤالفة ، يرى فى أسلوب زيطة فى ممارسة الحياة ، هذا الشذوذ وتلك الفردية التى لاتعبأ بشىء ولا بأحد ، يرى فيها عنصراً يهدد كيان هذا الآخر وشيئًا خبيثًا ومدمرًا . وهكذا فإنه من أجل "خير المجموع" ، يُنكَر عليه أى دور أو وظيفة تتصف بالشرعية فى المجتمع .

العلاقة بين النفس والآخر فى هذا النص تتصف بالتنابذ وبُعد الشقة المتبادلين . فبرغم أن زيطة شخص منبوذ ، فإنه يتمسك بعزلته ؛ لأنها تمنحه الحرية لأن يخلق فى عالمه المستقل ما سيُحرم منه فى خارجه : المبرر لبقائه ، والإحساس بهويته . إنه ليس توّاقًا إلى الانتماء لدى الآخر ، الواقع أنه يبغض ما تتصف به من نفاق وزيف ، ويرفضه تمامًا . وهو بذلك يؤسس لنفسه عالمًا مقابلاً له ، تنقلب فيه الموازين وتنعكس المقاييس والمواثيق المعنوية والأخلاقية . إنه بذلك ينشئ جهنمًا على هذه الأرض ، عالمًا سفليًا ليليًا ، يسكنه مع الكسحان ، وغيرهم من الكائنات التى يحكمها بكفاءة وصرامة . وهكذا فإن دنيا زيطة تدخل فى منافسة مباشرة مع دنيا الآخر ، بل إن هذه المنافسة تصل إلى حد وجود مؤسسات للهيمنة تتضاد أو تتناظر مع مثيلاتها على الجانب الآخر ؛ فنجد زيطة هو أيضًا يفرض نظامًا ضرائبيًا على منتجاته من الآدميين ، ما أن يصبحوا قادرين على تحقيق الدخل حتى تستحق عليهم هذه الالتزامات .

وهو شخصية مركَّبة معقدة ، تتناقض مع ذاتها أحيانًا ، مما يبرهن على أنه ما يزال آدميًا ، برغم بشاعة مهنته . ويتضح ذلك من أنه برغم تمسكه بوضعه كشخص لفظه المجتمع ، وانتفاعه بهذه الصفة ، فإنه أيضًا يُظهر علامات تدل على احتقاره لذاته ونفوره من نفسه ؛ وهى صفات نجدها نمطية وشائعة فى شخصيات الشارونى فى تلك الحقبة . هذا النوع من احتقار النفس يأتى من شعور زيطة بالمرارة والغضب مما فعله به الفقر والظلم الاجتماعى ، اللذين أديا به إلى هذه الحطة وهذا الهوان . والأكثر من ذلك ، أنه يصبو إلى أن يأخذ ثأره من أولئك الذين كانوا أسعد حظًا منه . وكما يُذكّرنا الراوى :

"لسنا نزعم أنه اختار هذا النوع من الصناعة إشفاقًا على الإنسانية وبرًا بها ، فلقد كان يُرضى بذلك حاجة دفينة إلى القسوة فى مجتمع قسا عليه حتى لتنوق التراب" (٦٨)

إلا أنه برغم أن نفيه خارج المجتمع هو - إلى حد كبير - شىء فرضه على نفسه ، فإن هناك ما يدل على أنه ما يزال يشتاق إلى أن يتعامل مع الآخر ، وأن يحس أن الآخر

"يحتاج إليه" ؛ وهي حقيقة تتمثل فيما يحس به نحو حسنية الفرَّانة من اشتهاء غير متبادل :

" يتمنى زيطة لو تحتاج إليه يومًا كما يحتاج إليه الكثيرون ... ولقد راودها عن نفسها أكثر من مرة – ورأسه تزدحم بأخيلة محمومة – فما كان يلقَى منها إلا القسوة والزجر – ولم تكن حسنية فى حاجة إلى صانع للعاهات يشوه عليها حياتها الزوجية ؛ لأنه كان لها فى هذه الحياة ما يغنيها عن معونته" (٦٩) .

زيطة إذن يقاوم آلام نفسه بأن يبتلى غيره بالألم ، وبأن يرغم مجتمعًا مهذبًا أن يواجه بشاعة ما يختلقه بداخله من كائنات شوهاء . يقول متى موسى : "رغبته فى أن يؤذى غيره من الناس ، تعطيه فيما يبدو حسًا بالوجود ، بالهوية" (٧٠) .

ومن حيث أن إبداعاته ضرورية لبناء إحساسه بنفسه ، فإن زيطة هو أيضًا ضرورى لبناء الهوية عند من يقوم بتشويههم ؛ إذ إنه بفضل مهاراته ، فهم قادرون على أن يتخطوا الفقر والنبذ وانعدام الصفة ، وأن يعيدوا تعريف هوياتهم بأن يعيدوا بناء أنفسهم جسديًا . يقول أنطونى جيدنز : " جسم الواحد منا هو شىء كلنا محظوظون أو منكوبون بأن نسكن بداخله ، ثم أنه ليس مجرد كيان فيزيائى نمتلكه ، إنه منظومة تنهمك عمليًا فى تفاعلات الحياة العملية اليومية ، هو جزء أساسى من إبقائنا على حسّ له مغزى بهوية النفس" (٧١) .

وزيطة – وهو يتحاشى دائرة العموم ويقصر أنشطته على ساعات الليل – يتمكن من أن يهرب مما يمكن أن يصيبه من تدخل الآخرين فى حياته ، والحكم عليه بالمقاييس الأخلاقية . إنه لا يحس بأى ذنب فى ممارسة مهنته ، ولا يعد أفعاله نافعة له وحده ، بل إنها سلوك نافع للجماعة . والراوى يؤيد ذلك بشكل واضح ، على أساس أنه : "كان شأنه – شأن كل صانع عظيم – يُرضى حاجة خاصة فى الوقت الذى يُرضى حاجة عامة .. فهو يتعيش ويصنع لغيره سبل العيش" (٧٢) . الواقع أن قصة يوسف الشارونى تؤيد وجهة النظر القائلة بأن أنشطة زيطة تنتمى إلى فعل الخير – بقدر كبير – على أساس أن إبداعاته توفر فرص عمل ، وتؤدى نفعًا لأولئك المحرومين منها لمجرد أنهم غير محظوظين بما يكفى للدخول إلى مؤسسات الدولة وأجهزتها البيروقراطية . إلا أنه من وجهة نظر الآخر المهيمن ، فإن مشروع زيطة مشروع خاطئ وشرير وخارج على النظام .

الحوار بين محفوظ والشاروني (٢)

مرة أخرى ، نجد أن الفوارق الواضحة بين قصة زيطة كما تظهر فى نص كل من الشاروني ومحفوظ ، تتمثل فى النمط الروائي . ومرة أخرى نجد الشاروني يروى بضمير المتكلم ، الذى يصدر نوعًا مستفيضًا من المونولوج المشحون بالعاطفة ، يحوى ملامح تجعله يشبه خطاب التأبين الذى يُلقى فى مأتم أو احتفال بإحياء ذكرى . وهناك أوجه شبه عديدة بين هذا الراوى وذلك الذى نجده فى مصرع عباس الحلو ، بل إننا قد نذهب إلى حد أن نرى أن كلاً من النصين يتسم بنفس النبرة العدائية ، والتى نجدها بفحواها فى مواضع عديدة . وإن وُجد خلاف بين الحالتين فإنه سيكون أن الراوى فى قصة زيطة يُظهر درجة أعلى من الانفعال العاطفى فى إلقائه لخطابه ، وفى دعمه لزيطة وتعاطفه معه ، وهو يعده صانعًا ، ومحسنًا اجتماعيًا ومنقذًا ، ويُظهر فى دفاعه عنه درجة من الحدة تجعله يقترب فى بعض الحالات من حماسة العاطفة الدينية :

"توفى زيطة فى السجن منذ أيام ، ورأيت أن أتقدم بالتماس إلى الجهات المختصة مطالبًا بأن يصنعوا له تمثالاً ويقيموه على رأس زقاق المدق ، راجيًا أن يفصل حضرات المختصين كل الفصل بين ذلك العمل الإضافي الذى أدى به إلى السجن وأخذ جزاءه عنه ، وبين هذا العمل البطولى الذى وقف زيطة حياته عليه ، والفهم الرائع لمعنى العاهة الذى كان يدركه بحدسه وعبقريته ، وكيف استطاع وحده أن يواجه مدينة صاخبة ضاجة ، وأن يلبِّى لها فى إخلاص حاجة ملحة ضرورية" (٧٣) .

هناك فارق آخر بين النصين يتمثل فى الطريقة التى يقدم بها كل من الكاتبين شخصية زيطة ؛ فبينما يرى موسى فى "زقاق المدق" زيطة شخصًا غير سوىّ مصابًا بالكآبة والنزعة العدوانية التى تجعله يتلذذ بإيلام الآخرين "يخلو تمامًا من كل شعور أو قيمة آدمية" يعطيه محفوظ "دورًا منفِّرًا" (٧٤) ، ثم يضيف موسى لذلك أن زيطة "شخصية معزولة فقدت كل صلة لها بالبشرية ، وكل قدرة على التعاطف مع الآخرين" (٧٥) . فى مقابل ذلك نجد نص الشاروني متناقضًا مع وجهة نظر موسى ، وهو يرفع زيطة إلى مصاف البطل المحلى وصانع المعجزات ، ويقول بأن الدور الذى يلعبه إيجابى وأيضًا حيوى . ثم أن الشاروني يقدم زيطة على أنه شخص لديه حس بالغ التطور بالبشرية ، وما يبدو منه من قسوة على الآخرين هو قناع يخفى رغبة متأصلة فى أن ينتمى لأولئك الذين أدار المجتمع لهم ظهره ، وأن يمد لهم يد العون . وهو يتوصل لذلك بأن يقلب

مواثيق الأخلاق (كما نفهمها) رأسًا على عقب : كل هذه "الحقائق" المعطاة ، والحِكَم والقيم التقليدية يعكسها ؛ بحيث تصبح دنيا زيطة – المظلمة الشريرة – دنيا للتنوير والإحسان ، وتترجم قذارته وفظاعته إلى نقاء وطيبة . كما نجد فى نص الشارونى أن المجتمع لم يعد يرى أنه مصدر لمعايير اللياقة والأخلاق ، بل يصبح فاسدًا وماديًا ، ويتصف بالنفاق واللامبالاة . وكما فى "زقاق المدق" فإن قصة "زيطة صانع العاهات" تقف فى وجه الظلم الاجتماعى فى مصر ، لكنها تضيف الكثير من الدعوة إلى التصحيح الأيديولوجى . يصلنا هذا من خلال صوت الراوى – بعد تنقيته – وهو ينكر أن زيطة يمثِّل خطرًا على المجتمع ، ويقول بأن زيطة يصنع الكسحان ، كما أن "عم كامل يصنع البسبوسة وحسنية الفرانة وزوجها جعدة يصنعان الخبز" (٧٦) ، وبذلك فإنه يقدِّم خدمة اجتماعية لها قيمتها ، بينما هو أيضًا يستفيد من ورائها ، وهو عندما يمارسها فإنه يقدم لأولئك الذين يريدون أن يرتزقوا من الشحاذة الوسيلة التى تنتج من جهوده ، والتى تعين على الحصول على دخل يهيئ لهم سبل العيش والرضا عن النفس ، يقول الراوى فى شرح ذلك :

"كانوا يأتونه صحاحًا ، وكانت صحتهم تقف عثرة فى سبيل حياتهم كما تقف أخلاقيات شاب يافع ، كانوا يمدون أيديهم فيردها لهم الناس فارغة ، وكانوا يطالبون بحقهم فى الحياة فيأباها عليهم الآخرون ، فيُقبلون على زيطة ثم يغادرونه ، عميانًا وكسحانًا وحدبًا وكسعانًا ومبتورى الأذرع أو الأرجل . وبذلك يهبهم حقهم فى الحياة ، وما يبرر لهم اصطناع صناعتهم " (٧٧) .

وفى النهاية فإنه بالنسبة لهؤلاء المواطنين ، الذين هم صحاح الأبدان ، والذين يقدمون الصدقات من أجورهم التى يشْقَون فى سبيلها ، فإن شحاذى زيطة يأتونهم بضمان لجودة ما سينالونه نظير أموالهم ، وقيمته :

"كان المتصدقون والمحسنون يطالبون سائليهم بما يؤهلهم للشفقة والإحسان ، وكانوا ينظرون شذرا – كما ينظر أصحاب الشركات ومديرو المصانع إلى طالب لا مؤهل له – كلما وجدوا واحدًا منهم صحيح الجسم معافى ، فى عينيه النور وفى لسانه الذلاقة ، وفى جسده الامتلاء ، كانوا أشخاصًا عمليين ، لا يريدون أن ينفقوا أموالهم بلا عاهات تستدرهم ولا أن يبعثروها على غير مستحقيها ، وكانوا يريدون عميًا وعرجًا وبلهًا لكى يغدقوا عليهم ما يغدقونه على عشيقاتهم" (٧٨) .

يذهب الراوى إلي أبعد من ذلك فى دفاعه عن زيطة والمهنة التى يتخذها لنفسه ، إنه عندما يقارن بين مهارته فى صناعة العاهات ، والمنفعة التى تأتى من ورائها ، بين هذا وبين الدمار الشائن الذى ينتج عن عمل قبيح كالحرب ، فإنه يصر على أن حرفة زيطة أخلاقية تمامًا ، بل إنها جهد وطنى ؛ "لأن حاجة مجتمعنا إلى صناعة التشويه هى حاجة ملحة وضرورية ، بعضها تشويه محطِّم كالذى تصنعه لنا الحرب والغارات ، وبعضها تشويه خلَّاق كالذى يصنعه زيطة" (٧٩) . ولعل أكثر الشواهد دلالة على مكانة زيطة فى المجتمع ، هو ذلك الذى يقدمه الراوى وهو يصوره كما لو كان مسيحًا .

" ومنذ ألفين من السنين أقبل المسيح إلى هذا العالم . ومضى ذلك الإنسان الإلهى يشفى المرضى والعمى والعرج فيهبهم بذلك حياة جديدة حتى سُمى صانع المعجزات ... ولما جاء القرن العشرون أقبل زيطة إلى هذا العالم يصنع المرضى والعمى والعرج ليهبهم بذلك حياة جديدة حتى سُمى صانع العاهات ... وقد يحدث أن يأتى اليوم الذى تنتشر فيه صوره فى المعابد والمخادع ، وتباع تماثيله فى الحوانيت والموالد ، وتؤلَّف الكتب عن أعماله وحياته" (٨٠) .

وكما تشترك القصتان "زيطة صانع العاهات" و "مصرع عباس الحلو" فى الصوت الروائى ، وفى الدعوة إلى قلب الأوضاع ، فإن هناك غير ذلك من المعالم المشتركة بينهما ، يتضح ذلك بصفة خاصة فى أن كلاً منهما يُشير إلى عديد من ظواهر الحداثة كما تتمثل عالميًا ومحليًا ، وإن كانت "زيطة" تصورها بشكل لا معقول ، بل وبنغمة تدل على أنها لن تأتى البشرية إلا بالكوارث ؛ وبذلك تعكس الحالة العامة للعصر ، وكيف تتصف بالفوضى وغموض المصير . ونجد أمثلة لذلك فى : الطريقة التى يعمد بها الراوى إلى مقارنة الأوضاع والصور بشكل يكشف عن أمور مثل خطورة الحرب فى مقابل تفاهة صناعات مستحضرات التجميل مثلاً ، وفى الطريقة التى يناقش بها تفاصيل التشوهات الاصطناعية التى يُحدثها زيطة بالمقارنة مع التقارير التى ترد عن الأجنة الذين يولدون بتشوهات أو عيوب خِلْقية بشعة . تمثل الرأسمالية أيضًا مضمونًا ظاهرًا وواضحًا تشترك فيه القصتان . إنه حتى مشروع التشويه الذى يضطلع به زيطة يمثل نوعًا من الإنتاج الرأسمالى يبدو أفضل وأنفع عندما يقارَن بالصناعات الحديثة التى جاءت بها سنوات الحرب .

فى النهاية يأتى موضوع بناء الجسم وإدارة هذا البناء ؛ وهو - كما سنرى فيما سيأتى - محور يتكرر كثيراً فى قصص الشارونى ، يقول الراوى :

" فى الشوارع الفخمة فى المدينة كانت صناعة التجميل قد انتشرت ، تصنع السمنة للنحاف والنحافة للسمان ، وتزيل الشعر وحَب الشباب وتبرز الأرداف وتكوِّر الأثداء ، وانتشرت عمليات جراحية تسوى الأذن المنكمشة وتصغر المفرطحة ، وتعدل الأنف المنحنى وتدقق الشفتين الغليظتين ، وتعيد الصبا إلى شمطاوات الطبقة الراقية" (٨١) .

وهكذا فإنه مثلما تعمل صناعة التجميل على إشباع الاحتياجات النرجسية عند الأغنياء وذوى الحظوة ، فإن الخدمة التى يوفرها زيطة تهدف إلى تصحيح أوضاع الفقراء والمبعَدين . إنه يرى أن خلْق كسيح من مواطن صحيح البدن لكنه يعانى من الفقر ، عمل لا يقل مشروعية عن أى إجراء آخر يجعل الفرد "يحصل على وجوده فى المجتمع ، كما تكون الذراع المقطوعة وملاحة البغى وشهادة الطالب ونفاق السياسى ، وكما تكون الألقاب والثروات" (٨٢) .

وكما حدث لقصة "مصرع عباس الحلو " فقد تعرضت "زيطة صانع العاهات" للنقد على أساس أنها لم تضف شيئًا كثيراً لرواية محفوظ الأصلية ، برغم ما قدَّمته من تغييرات ووجهات نظر جديدة ، ونجد نقاداً مثل فوزى العنتيل يبدو أنهم لا يعيرون التفاتًا لمحاولة الشارونى أن يستكشف أعماق شخصية زيطة ، ونجده يشكو : "لم نكن فى حاجة بعد أن قدَّم لنا نجيب محفوظ زيطة إنسانًا شامخًا قوى العضلات محرومًا أن يجئ يوسف فيقول لنا مثلاً : " كان لزيطة أحلامه البهيمية مثلما لى ولكم" (٨٣) . وبينما نحن نقرّ بأن قصة الشارونى تستمد وجودها من "زقاق المدق" إلا أننى ما زلت أرى أنها تقدم الكثير مما يجعلها تستقل بذاتها عن رواية محفوظ ، والكثير أيضًا مما يجعلها تتميز كنص أدبى يتميز بالجدة والابتكار . لعل أكثر معالمها تشويقًا وإثارة للاهتمام هو عنصر المقارنة ، والذى - كما رأينا - يعطى منظوراً متعدد الأبعاد للنص ويكشف عن ترابط داخلى بين ما هو عام وما هو مُنصَب على شيء بذاته ، بين ما هو فردى وما هو عمومى ، خذ مثلاً هذه الفقرة التى تفتتح بها القصة ، والتى يقارن فيها الراوى بين مختلف الصناعات اللفظية لفعل "صنع" وتطبيقاته فى الحياة وإيحائه بمفهوم الخلْق :

"صنع يصنع فهو صانع ، وصنع المصنع السيارات ، وصنعت المصانع القنابل ، فهى صناعة ، وهى مصنوعة ، وعم كامل يصنع البسبوسة ، وحسنية الفرانة وزوجها جعدة يصنعان الخبز ، وكانت الست أم حميدة الخاطبة تصنع العائلات ، وصنع المسيح المعجزات ، وصنع زيطة العاهات" (٨٤) .

إن الراوى بإدراجه لعملية "الخلق" كما يمارسها زيطة – فى مقابل معجزات المسيح – يلمِّح إلى أن هذا النوع من العملية أقل شراً وفظاعة من صنع القنابل ، ولا تقل فى ضرورتها الأساسية للوجود الإنسانى عن إنتاج الخبز وبناء الأسر . بالاختصار فإن الراوى يتحدى القارئ أن يُعمل فكره فى هذا النص ، وأن يعيد تقييمه للمعايير والحقائق المقبولة من المجتمع والمتأصلة فيه ، من ذلك تلك القيم المتضادة ، والتى لا يتسنى وضع حدود لها مثل الخير والشر ، والصواب والخطأ . وهكذا فإننا عندما نجد موسى يقول إنه فى "زقاق المدق" نجد زيطة "يعمل على تجسيد أو تشخيص الأحوال الاجتماعية التى تهبط بالبشر إلى أعماق اليأس ، وتجردهم من الكرامة الآدمية ، وترغمهم على أن يتقبلوا مهنة التسول" (٨٥) ، فإننى أود أن أقول إنه فى هذا النص يتمثل زيطة على أنه رمز للفقراء والمحرومين الذين يقفون فى وجه الآخر ، الذى هو منحل ومدمر .

٤- سرقة بالطابق السادس (١٩٥٠)

كل من هاتين القصتين "مصرع عباس الحلو" و "زيطة صانع العاهات" تقدِّم لنا نوعين من النماذج البشرية : المنقذ الذى يتشبه بالمسيح ، والمنبوذ أو الخارج على النمط الاجتماعى . المنبوذ هو أكثر هذين النمطين أهمية ومغزى ، والذى نجده يتمثل فى كل الشخصيات الرئيسية فى قصص الشارونى . من بين القصص التى أبدعها الشارونى فى تلك الحقبة ، نجد تشكيلة من هؤلاء الغرباء والخارجين على المألوف ، كثيرون منهم قد لفظهم المجتمع ؛ لأنهم يُعتبرون – بشكل أو آخر – مصابون بعيب أو ينقصهم شىء أو آخر . من هذه النماذج : ليزا ؛ العانس المجدورة الوجه فى "جسد من طين" ، ثم زين ؛ الفلاحة الصلعاء المقهورة فى "المعذبون فى الأرض" (٨٦) ، ثم طبعًا ، زيطة ؛ المنبوذ المقرف فى "زقاق المدق" . من غير هؤلاء الغريب الغامض فى "العودة من المنفى" (٨٧) ،

ومحمد أفندى عجور؛، الموظف البائس فى "الطريق" (٨٨) ، بل وعباس الحلو ، كل هؤلاء من "غير المتوائمين" ؛ من حيث أنهم يحسون أنهم محشورون بين عصرين أو عالَمَيْن ، وبالتالى بين شكلين من الهوية . إلا أنه من بين كل هذه الشخصيات ، سنجد أن سيد أفندى عامر – بطل "سرقة بالطابق السادس" هو الذى يمثِّل نموذج الشخص غير المتوائم أكثر من غيره فى تلك الحقبة .

سيد أفندى عامر مدرس بالتعليم الابتدائى ، وفنان له طموحاته . عندما تهجره محبوبته من أجل رجل آخر ، فإنه يتجه نحو العزلة ، متحاشيًا جميع الناس فيما عدا الأمور الضرورية . ومن محبسه فى غرفة يستأجرها فوق سطح مبنى سكنى ، نجده ينشغل بمحاولة خلق صورة لمحبوبته القديمة ، بالرسم أولاً ، ثم بإنتاج لوحة زيتية ، ثم بصنع تمثال . ثم فى أحد أيام الآحاد تنقلب دنياه رأسًا على عقب عندما يقع حادث غامض وعنيف يغيِّر مجرى حياته ، سطا لص أو لصوص على غرفته وسرقوا ملابسه وحذاءه – فقط – ولم يأخذوا شيئًا آخر . نتج عن حادث السطو هذا تغيرات مثيرة : أولاً – أصيب سيد أفندى عامر بالدهشة – إن لم يكن بالذهول – عندما وجد نفسه قد أصبح محط اهتمام الجيران والزملاء الذين لم يسبق أن كان له بهم أدنى اتصال . الأمر الثانى أنه وجد أن هذا الاجتراء على موطنه الخاص قد أدى فى الواقع إلى حرمانه من الأشياء التى كان يحرص عليها من أجل البقاء ؛ وهى خصوصيته وفرديته . نتيجة لذلك ، فإن هذا الخارج على الدنيا الذى كان موضع السخرية والذى يتجنبه المجتمع ، يجد نفسه الآن قد انجرَّ عائدًا إلى سطوة هذا المجتمع وتحت رقابته . بخلاف غيرها من أعمال تلك الحقبة ، سنجد أن "سرقة بالطابق السادس" تتميز بأنها تحدِّثنا عن أمور عامة تتعلق بطبائع البشر أكثر منها بالإطار التاريخى أو الاجتماعى السياسى الذى يحيط بأحداثها . فمن خلال صوت الراوى الذى يتصف بنبرة تهكمية ، نكتشف كيف أن البشر ينزعون إلى أن يتغذوا على مشكلات الآخرين وما يقع لهم من مكروه ، وأن يجدوا فيها متعة وراحة نفسية . يرينا النص أيضًا كيف أن المجتمع الآدمى يتصف بغريزة الخوف والتخوف من كل من يُشعر الناس بأنه "مختلف" – وأخيراً فإن النص يستخدم أمثلة كثيرة للدلالة على أن من طباع البشر أن يفترسوا من هم أضعف منهم ؛ لكى يخلقوا فى ذاتهم السلطة عليهم ، وأن يظلوا حائزين عليها .

النفس والآخر :

النفس المروية هنا هي سيد أفندي عامر ، الذي يمكن رؤية اشتراكه في بعض الخصائص مع سلفه "زيطة" - هو أيضًا يحيا على هامش النشاط الاجتماعي ؛ فغرابة أطواره الخفية ولازماته المسلية تجعل الناس يسخرون منه ويستهزئون به ويحتقرونه . ثم أنه برغم أن الإيذاء ليس من طبيعته ، إلا أن هناك من يبدو أنهم يتخوفون منه ، أو يشعرون بالقلق من جانبه . وبخلاف زيطة ؛ فإن سيد أفندي أيضًا يتقبل وضعه كمنبوذ دون أي اعتراض - بل هو سعيد به - ويجد في دنياه التي تمنحه العزلة والرضا بها ، ما هو في حاجة إليه من الراحة والاستقلال الذاتي . يتضح ذلك من هذه الفقرة التي تصف لنا نوعية التفاعل بين سيد أفندي وأقرانه :

"فهو منصرف عنهم وهم منصرفون عنه .. يضمرون له ما يشبه عدم الحب لأنه مشغول بنفسه عن الإنصات إليهم وتقدير شخصياتهم ومدح أعمالهم ، ويُرضون في أنفسهم ما يشبه الثأر بما يتهامسونه من ملاحظات على طريقة لبسه الطربوش ، وهو يكاد يصل إلى أذنيه كأنه أحد باشوات القرن التاسع عشر ، وعلى نعاسه الدائم فيما بين الدروس ، بل وفي داخل الفصل نفسه أمام تلاميذه ، وعلى طريقة مشيته التي تكاد تكون حركة آلية لا سيما وهو يُرى قادمًا يهز يديه إلى جانبيه كأنه لعبة من لعب الأطفال الخشبية" (٨٩) .

ولا يقل جيرانه استهزاءً به ، برغم "مصادقته" بعد وقوع حادث السرقة . ويحكي لنا الراوي عن واحد منهم : "بل إنه ما كان يخفي وجود ابتسامة تكاد تلوح على شفتيه كلما لمح سيد أفندي عامر صاعدًا أو هابطًا كالأوزة البلهاء" (٩٠) ، إلا أنه يجب أن يكون مفهومًا أنه بقدر ما هو مستبعَد من الآخرين ، فإن سيد أفندي يتقبل هذا الاستبعاد بل ويريده ، وبهذا فإن عدم التوافق مأخوذ على أنه عداء لهذا التوافق .

وهناك عديد من الآخرين في النص ، يُصنَّفون على العموم ، على أساس افتراض أن الذين ليسوا في صفه هم - إذن - معادون له . وبهذا فإن الآخرين بالنسبة له يتضمنون : صديقته السابقة ، وجارته الإيطالية جلوريا ، ورئيسه في العمل ، أو - باختصار- المجتمع كله . تتصف علاقة سيد أفندي بالآخر بأنها علاقة يسودها الخوف . إنه يدرك الآخر على أنه متسلط ، وأيضًا مفترس ، ذو إغراء ، وأيضًا مثير للذعر ،

صريح وكذلك معتم ، يعرف كل شيء ولكن لا شيء يمكن أن يُعرف عنه . هذه الحالة تكون في أوضح صورها عندما يتعامل مع النساء ، كما يقول الراوى : "لم يكن يعرف النساء ، لا مضاجعتهن ولا حبهن ، بل يخشاهن ويخشى المجتمع المزدحم بعطرهن وعيونهن" (٩١) . ويتمثل نمطان من الآخر المؤنث فى هذا النص ، تتسنى رؤيتهما على أنهما بعدان لقياس نفس الآخر المؤنث ؛ هناك أولاً المرأة كآلهة مقدسة ، أو كمادة للحب الروحانى النقى ، تتمثل فى الصنم الذى صنعه سيد أفندى مستوحى من فتاته ، وهو قد يتمتم باسم هذه المرأة ، "كما يتمتم المؤمن بصلاته" (٩٢) ، متلقيًا الوحي من ذكريات علاقتهما ، "التى مضت تغذيه بمشاعر العبادة والخوف ، القداسة والخطيئة" (٩٣) ، وكما يقول الراوى :

"وكأنما تحولت كل طاقات الشعور الدينى نحوها ؛ فهو يستلهمها فيما يعتزم عليه من أمر ، ويستشيرها فيما يجد له من أمور ، وقد كرّس لها كل قوى التصوف فى روحه حتى ما عاد يحس أن حياته اليوم إلا طريقًا دائمًا نحوها . وجهدًا دائبًا للحصول المتجدد المستمر عليها" (٩٤) ، ثم ثانيًا – هناك الأنثى كأداة للمتعة أو كقوة مفسدة ، تتمثل فى جلوريا ؛ جارة سيد أفندى الإيطالية "وهى شابة ذات جمال رائع" (٩٥) ، وهى أيضًا تمتلك قوة جنسية طاغية ، ويلاحظ سيد أفندى "أن جسدها الأبيض المصقول المتين البنيان كان كلما حفَّ به أحس بشيء من الذلة إزاءه" (٩٦) . من الواضح أن جلوريا تعى بسطوتها ؛ فهى تستخدمها كوسيلة للتلاعب بسيد أفندى والتحكم فيه ، مما يكسبها المزيد من الإحساس بالسيادة والأهمية . بل إنها ذات مرة تتحداه أن يفوز بها ، وكان منطقها هو :

"يبدو أنها أدركت ما أثارت فيه من مشاعر ، وفكرت لحظة أن تعبث به فتتركه يتعذب بضع لحظات ثم تغادره ، لولا أن بررت لها طبيعتها أنها ستقوم بعمل نبيل حين تحاول إخراج هذا الرجل عن طبيعته الخشبية" (٩٧) .

برغم أن سيد أفندى يحاول أن يتقرب من جلوريا ، فإنه ما يلبث أن يصيبه الانزعاج ، ويبتعد عنها مسرعًا . وهى تستاء من هذا التصرف – ومن قبل أن يتمالك نفسه ويحاول مرة أخرى – فإنها : "قررت ألا يلمسها من جديد وألا تعرض له جسدها مرة أخرى ... وأحست بسيطرتها عليه ، وانتابتها نشوة هائلة بهذا الإحساس" (٩٨) .

فى كلتا الحالتين – مع المرأتين – كان الإحساس بالخوف . فى حالة صديقته السابقة ، كان هذا الخوف نابعًا من رهبة الاحترام ، وحس بالذعر من احتمال أن تخبو ذكرياته عنها . أما مع جلوريا ، فإن خوفه كان يأتى من قوة حسية قوامها التلامس الجسدى وسطوة الاشتهاء ، وفوق كل شىء ، فهو يخشى الرفض والاستهزاء من جانبها ، وهو ما سوف يقع حتمًا ضحية لها . ويمكننا أن ندرك ما خلقته جلوريا عند سيد أفندى من خوف مما يصفه الراوى من إحساسه "بأنه قزم متضائل أمام جسدها العملاقى الشهوانى" (٩٩)، ثم إن كلاً من المرأتين كانت فى نهاية الأمر شيئًا خارجًا عن طائلته ، فسواء كان ذلك فى صورة التمثال البارد الخالى من الروح الذى يصور حبيبته ، أم لحم جلوريا الحى الدافئ ، فإن سيد أفندى لا ينجح أبدًا فى أن يصل إلى "المرأة ذاتها ، بل مجرد الملامح العامة" (١٠٠) .

وكما تدلنا حادثة جلوريا ، فإن هناك توترًا واضحًا ، أو صراعًا من أجل التسلط ، بين النفس والآخر ؛ النفس خاضعة لأمزجة الآخر ، يتحكم فيها ويحركها وفق أهوائه كاللعبة ، وهى تُطرد – أولاً من منطقة نفوذه ، ثم تعاد ثانية ضد إرداتها ، وكما رأينا فى عباس الحلو ، فإن النفس تعيد بناء نفسها بأن تنكب على ملاحظة الإجراءات اليومية العادية ، والتى هى – وإن كانت أمورًا تافهة – إلا أنها تقدم شبيهًا لمعنى حياته والنسق الذى تسير عليه :

"فقد صعد كعادته درجات السلم التسعين ، ولمح السيدة الإيطالية البدينة وهى أمام بابها بالطابق الخامس وقد صرفت لتوها بائعًا يحمل قفصًا فوق رأسه ، وكانت تهم بإغلاق بابها عندما أوشك أن يحاذيها فى طريقه إلى غرفته بالسطح أو بالطابق السادس كما شاء أن يسميه .. فمر بها صامتًا ؛ لأنه ما حاول أن يحييها منذ جمعهما هذا المنزل .. فلما وصل أمام غرفته توقف قليلاً ليجفف عرقه ، ثم أخذ يفتش جيوبه بإحدى يديه ، و كان دائمًا يبدأ بالجيب الأيسر ثم يستخدم كلتا يديه ، ويفكر فى سرعة كأنما فى غير شىء ، حتى إذا وصل إلى الجيب الداخلى وتحسس صلابة المفتاح ، تحايل عليه حتى يخرجه ويولجه فى الباب" (١٠١) .

وسيد أفندى أيضًا يعمل على بناء نفسه من خلال جهوده الفنية وكما يقول الراوى :

" ما كان لأحد أن يفطن إلى أن هذا الحالم المستديم يمكنه أن يشغل نفسه بأمور الرسم والنحت .. ومع ذلك فلم يكن هذا شاذًا ولا مستغربًا ، فأنا أعرف مثلاً تاجرًا

معنيًا بأمور الرسم بحيث إذا شاهدت لوحاته حسبتها مسروقة من متحف عالمى [(١٠٢)] . كما أعرف آخر - وهو موظف للبريد بإحدى القرى - ما يكاد يفرغ من ساعات عمله حتى يفرغ لصنع تماثيل رائعة من الجبس .. ولهذا فليس من المستبعد أن يكون سيد أفندى عامر أحد هؤلاء الأشخاص الذين يلبى لهم الفن حاجات شخصية وضرورية ، فهو يُشعرهم بوجود حياة خاصة لهم إلى جانب هذا العمل المتكرر اليومى العام الذى يؤجرون من أجلـــه حياتهم للآخـرين لقـاء مرتب يأكلــون به ويشــربــون وينسلون . لا يستهدفون الشهرة ولا عطف الجماهير ، بل يكون الفن لديهم مجرد شعور بالقدرة على الإحاطة والتعبير والإبداع [(١٠٣)] .

كان الفن عند سيد أفندى أيضًا وسيلة لأن ينفض عنه هذا الزيف الذى تتصف به هويته التى كوَّنها المجتمع ، ولأن يعبِّر عن حس أصيل وفردى بالنفس . "فقدانه" هذا للنفس ثم استعادتها ، ينعكس أيضًا على مرآة الخطوط المتوازية التى يرسمها الراوى بين مراحل الإبداع الفنى ، وبين الطقوس التى يمارسها الصوفية .

وبينما تظهر النفس على أنها ترتعب من التلامس الآدمى بل وتشمئز منه ، فإن هناك دلالة على أنها أيضًا ترغب فى أن تتعرف على الآخر ، وأن تتعايش معه ، لكنه أمر محظور عليها بحكم إحساسها بأنها لا تستحق ذلك ، ولفقدانها الثقة المتطلَّبة .

هذه العزلة هى القوقعة التى تحتمى خلفها النفس ، إلا أنها أيضًا مصدر للكآبة والمرارة والملل ؛ وهكذا تتجول النفس لتتصل بالآدميين ، كما نرى عند سيد أفندى وهو يتردد على المقهى ، حيث ينوب عن الآخرين فى الإحساس بلذة مشاهدتهم يستمتعون بحياتهم .

"كان فى المقهى خلاصه المؤقت ، تتجدد حاجته إليه بتجدد اليوم ، وما يحمله اليوم من كآبة جديدة تظل تثقل عليه شيئًا فشيئا ، فإذا هبط الليل تبلورت هذه الكآبة فى روحه وغمرت نفسه ، فتفرزه غرفته إلى ذلك المكان الصاخب المزدحم ، وينتحى فيه جانبًا مكتفيًا بمشاهدة الآخرين وهو يحتسى قهوته ، ويفكر فى خليط رائع فظيع.." [(١٠٤)] .

إلا أنه - وهو أمر له دلالة بالغة - كان المقهى هو الموضع الذى كان فيه سيد أفندى "يخشى أن يفقد نفسه وسط هذه الزحمة" [(١٠٥)] ، وهى صورة سوف نعود إليها فيما سيأتى ؛ لأنها من أكثر الأمور ظهورًا وتميزًا فى أعمال يوسف الشارونى .

أما بالنسبة للآخر ، فإنه يتظاهر بإبداء الاهتمام بسيد أفندى والإشفاق عليه ، ولا يتردد فى أن يعرض المعاونة أو النصح . وبينما يحدث هذا ، فإن الآخر يظل يتغذى على ما يصاب به من كدر ، ويتلذذ بذلك بأنانية بالغة ، ويمضى فى ذات الوقت فى إجباره على أن يحس بأنه هو المتسبب فيما يقع له :

" وكان سيد أفندى شديد الرغبة الآن للعودة بأسرع قواه إلى غرفته لينام .. ولكنه أدرك أنهم لا يريدون المسألة أن تمر فى غير جلبة .. ولقد جاء رابع وخامس وسادس يعرف سيد أفندى وجوههم ، ولا يعرف أسماءهم أو أعمالهم ، وقد أصبحوا الآن جميعاً فى خدمته : فأحدهم يحدِّثه عن ضرورة استعمال حقه القانونى - ولا بد أن يكون هذا محاميا - والآخر يتحدث عن ضرورة الاقتصاص من اللص ، وإلا جرؤ على اقتحام المبنى مرة أخرى ، وربما يكون هذا أحد الذين يخافون على أموالهم وأنفسهم ، وبيد سيد أفندى الآن أمر الدفاع عن أمثاله" (١٠٦) .

ولما كان سيد أفندى قد اعتاد منذ زمن طويل على فكرة أنه موضع سخرية الآخرين ، فهو الآن يحس بالدهشة - وبشىء من الافتخار - لما يظهره جيرانه من الاهتمام بأمره ، وهو هنا - بخلاف الراوى - ليس واقعًا بأكمله ضحية لدوافعهم الخفية . وهكذا فإنه عندما تُقدِّم له أم جلوريا بعضًا من ملابس زوجها ، "يتملكه إحساس بالارتباط بأشخاص كرماء أسخياء .. لكنه يود لو يظل بمنأى عنهم" (١٠٧) .

وسيد أفندى - شأنه شأن غيره من شخصيات هذا الفصل - لديه إحساس واعٍ بالنفس ، إلا أن هذا الإحساس يجتاز الآن مرحلة التأمل والتعرض للتناقض أو الانقلاب ، مما يسبب مشاعر بعدم الكفاءة وعدم الاكتمال . كما يجب أن يكون واضحًا أن سيد أفندى يشارك الناس فى أن لديه حسًا بنفس سبق تثبيتها وتحديدها فى الماضى وبواسطته (١٠٨) وأن العديد من صراعاته الداخلية ينبثق من عجزه عن أن يُوَفِّق بين هذا التثبيت والواقع الذى يستمر فى التغيّر من حوله .

أيديولوجية معاداة الاستعمار وتهديد الفرد :

تقدم لنا "سرقة بالطابق السادس" راويًا لا يظهر على مسرح الأحداث ، وهو فى غالبية النص يستخدم ضمير الغائب ، لكنه يخرج عند مناسبة واحدة يستخدم فيها هذا

الضمير "أنا" (انظر حاشية رقم ١٠٣ فيما سبق) ، وهو يتخذ لأسلوبه منذ البداية نبرة تمزج المأساة بالملهاة بالتهكم ، مُصَّراً - بعبارة عابرة - أن اللص "ربما لم يكن شديد الرغبة فى هذه السرقة بالذات" (١٠٩) ويستمر فى وصفها بأنها "عفوية" - يؤدى هذا فى الحال إلى وضع سيد أفندى فى مقام واطئ ؛ إذ كان يبدو أن لصوص المنازل لا يجدونه شخصاً جديراً بأن يُسرق منه شىء . يقول الراوى أيضاً إن اللص لم يقم أبداً ببحث جدِّى عنه ، ملمِّحا بذلك : إما إلى إهمال المسئولين ، أو إلى أنهم لم يجدوا مبرراً للاهتمام بحالة بهذه التفاهة .. وبخلاف "مصرع عباس الحلو" و "زيطة صانع العاهات" ، نجد أن سلوك الراوى نحو سيد أفندى لا يتضح لنا بشكل سافر ؛ فهو لا يعبِّر عن تعاطف واضح ، وأيضاً لا يبدو منه سخط عليه . الذى نراه أوضح من هذا هو سخط الراوى على المجتمع ، من خلال ملحوظاته اللاذعة بشأن ما يمارسه من خداع ومن شرور ، وما يأتى به من تلميحات ينتقد بها ما يسميه "المعايير" الاجتماعية .

يتسم أسلوب الراوى فى معظمه باللغة الرسمية الجافة والتعبير المباشر . إلا أنه يلجأ بين آن وآخر إلى تعبيرات باللغة الشاعرية ، خصوصاً عندما يستخدم العبارات المجازية والأشكال فى تصوير مختلف الأحوال العاطفية عند سيد أفندى . من الوسائل التى يجيد اللجوء إليها الإغراب والإيماء ، والذى يظهر فى هذه القصة أكثر مما فى غيرها من قصص هذا الفصل (١١٠) وبينما نجد بعض هذه الرموز والإيماءات تُستخدم بفاعلية فى بعض المواضع تفوق نظيرتها فى مواضع أخرى ، إلا أنها ما تزال تعكس اهتمام الشارونى بالتجريب فى مجال الأساليب والتعبيرات . خذ هذه مثلاً :

" كان المقهى الذى تعوَّد أن يجلس فيه سيد أفندى عامر ، مقهى شديد الاستطالة شديد الانخفاض كأنه كابوس ، والناس يجلسون فيه - ومن حوله - مبعثرين فى ارتخاء كأنهم بقايا جذور لشجرة هائلة مقطوعة" (١١١) .

" وقد لمح وجهه متكرراً مرتين ثم ثلاث مرات ، فوجده أصفر شديد الامتقاع ، تكاد تغور فيه عيناه ، وتبرز منه وجنتاه كأنهما على وشك أن تغادراه " (١١٢) .

" ووجد نفسه يسير مع الساعى فى حى عليه مسحة من الغرابة ؛ فالمنازل ما تنفك تزداد ارتفاعاً ، والطرقات ما تنفك تزداد ضيقاً كأنها أخاديد حفرتها أظافر مجنون" (١١٣) .

هناك عنصران أيديولوجيان يتمثلان في النص ؛ أولهما : الرسالة المعبِّرة عن عداء الاستعمار – كما يعبِّر عنها التنافر القائم بين سيد أفندى عامر والشخصيات الأجنبية أو الأوروبية القائمة فى النص (١١٤) ، الشخصية الأوروبية المركزية هنا هى جلوريا الفاتنة ، والتى تتمثل جاذبيتها الآتية من الخارج فى "جسدها الأبيض المصقول" (١١٥) ، وفى "لَكْنة أعجمية لذيذة" (١١٦) ، يتسم بها حديثها ، إلا أن جلوريا هى أيضًا امرأة مشكوك فى سلوكها ، وبالقطع فإنها ليست صدفة أنها – على مستوى الأخلاق على الأقل – هى النقيض المباشر لنظيرتها المصرية ، التى يجد فيها سيد أفندى رمزًا للفضيلة . هناك شخصية أجنبية أخرى هنا ثانوية ، لكن وجودها له مغزى ، إنه المرابى الذى يتعامل فى الرهونات ، ومغزاه أن الخدمات المالية فى مصر كانت إذ ذاك تخضع لسيطرة الأوروبيين (أو اليهود) .

يتمثل الكفاح ضد الاستعمار فى المواجهة القائمة بين سيد أفندى وجلوريا ، فنحن نراها تستغل جاذبيتها الجنسية لتعذيبه وإخضاعه ، وبوصفها رمزًا للسطوة الأوروبية التى تنتمى إليها وتمثلها ، فإن جلوريا تفقده ذكورته عندما تستخدم سطوة الإغراء لكى تجرده من القدرة على الدفاع عن نفسه . الهوان الذى يصيبه من جرَّاء ذلك ، يجعله :

" تتملكه فجأة رغبة شيطانية .. أن يضربها ، أن يضرب هذا الجسد الملفوف الطرى فى عنف ولذة ، وكان واثقًا لسبب خفى ، أنها ستلين إذ ذاك . ستستعذب ضرباته وتستلقى أمامه هذه المرة ... لكنه لم يتقدم ، كأنما هنالك شىء فظيع يعطله ويحجب عنه هذه المنحنيات الإنسانية المزدحمة .. كان يريد أن ينتصر ، ولكنه كان يخشى أن ينهزم" (١١٧) .

بعكس ما هو مألوف ، نجد هذا النص يقلب الوضع المألوف فى العلاقة بين الجنسين عندما يكون أحدهما فى موقع الحضارة المسيطرة ، والثانى على الجانب الخاضع للسيطرة الاستعمارية ، نحن هنا نجد الأنثى المنتمية للحضارة المهيمنة تذل الذكر الذى هو فى الجانب الآخر .

المحور الأيديولوجى الثانى الذى يدور حول النص هنا يتمثل فى أن الراوى يكشف أعماق المجتمع الذى دارت فيه تلك الأحداث إذ ذاك ، عندما كانت الفردية تعد خروجًا على المألوف ، وسرعان ما يتعرض من يرتكبها لسيطرة المجموع عليه ، وفى نهاية القصة نجد الراوى يُظهر لنا كيف أن الحياة التى كان يعيشها سيد أفندى لم تعد

خاضعة للرتابة ، وما يتمسك به على نحو ما تعوَّد ، وكيف استردته حظيرة الآخر الاجتماعية إلى داخلها .

«وقصد إلى غرفته ، وحاول عبثًا أن ينام ، فعاد وقام وغادر غرفته على غير عادته في مثل هذه الساعة من النهار والتقى على السلم بالسيدة الإيطاليه وابنتها فابتسم لهما ، ثم قابل الموظف الخطير ومعه أحد الساكنين يصعدان فحياهما ، فلما بلغ البواب رد عليه تحيته" (١١٨) .

في مثال آخر ، يصور لنا الراوي الوقع المدمر لحادث السرقة على سيد أفندي ، الذي يريد أن يعثر على السارق بأية وسيلة ، ويصل به ذلك إلى حد أنه يظل يحدق في كل من يمر بهم ليرى ما إذا كان أحدهم يرتدي شيئًا من ملابسه أو يلبس حذاءه ، ونتيجة لذلك :

«قد ارتبط بالمدينة كلها وأصبح كل شخص فجأة ذا أهمية له ! أخذ يتفرس في الذاهبين والمقبلين والجالسين على الأرض وفي المقاهي ، والمطلين من شرفات منازلهم ، حتى لكأنما له شيء في كل منزل ، وفي كل نافذة منزل" (١١٩) .

بناء على ما تقدم ، فإن "سرقة بالطابق السادس" ليست مجرد حكاية عن "سرقة عارضة" . بل إنها بالإضافة لكونها اقتحامًا للعالم الخاص لسيد أفندي ، فإن هذه السرقة كانت أيضًا اعتداءً مقصودًا على كل ما كان قد بذله من أجل أن تكون له هوية متميزة . ومما يستحق الالتفات أيضًا أن اللص لم يأخذ سوى ملابس سيد أفندي وحذاءه ؛ إذ إنه – نتيجة لذلك – قد وجد نفسه في أقصى درجات الانكشاف والعراء ، بل ومادة لمخططات تهدف إلى إعادة "تغطيته" و إعادة تحديد معالمه . وبذلك فإنه بينما نجد أن مرتكب حادث السرقة لم يُكتشف ، ولم تُعرف هويته ، فإنه يحق لنا أن نفترض أن هذا كان من عمل المهيمن "الآخر" .

الخلاصة :

في هذا الفصل الأول ، تظهر لنا الأمة المصرية في المراحل المبكرة لعملية التحديث . من الواضح أن النصوص الأربعة التي استعرضناها تتميز بالافتقار إلى أساس لليقين ،

ومفهوم الوجود الإنساني في وقت لم تكن فيه النظرة إلى الهوية ، أو إلى القيم تُعدّ قابلة للمعرفة أو الاعتماد عليها . محاور العلم والتصنيع والرأسمالية ، واضحة تماماً ، كما نرى في "مصرع عباس الحلو" و "زيطة صانع العاهات" ؛ بينما يتصف المجتمع في كل هذه النصوص بأنه – على المستوى الأخلاقي – ممارس للقمع والنفاق . نتيجة للتعرض المتزايد لوقع ثقافات أخرى ، ورؤية عالمية مختلفة ، وبصفة خاصة ما يأتي من جانب المستعمر ، فإن الثقافة المحلية تبدو أنها آخذة في فقدان مركزها وتأثيرها ، بينما نجد القيم "التقليدية" تتهاوى ، أو تُعتبر أمراً لم يعد له ضرورة .

وبصفة خاصة ، نجد التجمعات أو المجتمعات التقليدية قد بدأت تتوارى لحساب الفرد الذي يتزايد أهميته علي نحو ما رأينا – بأقصى درجة من الوضوح – في "مصرع عباس الحلو" – نتيجة لذلك ، فإن النماذج الأسلوبية تنتقل من عالم مغلق ومحدود ، متجهة نحو دنيا جديدة وغريبة ، تتسم بأنها منفتحة ومتغيرة وطبقية التكوين . وفي نموذج مثل "سرقة بالطابق السادس" نرى أيضًا انحرافًا نحو ما هو صوفي ورمزي ، كوسيلة إلى استعادة الإحساس بما هو مقدس ، وإعادة خلق أساس للمعرفة بالوجود يمكن الإبقاء عليه .

تنزع النفس المروية خلال تلك الحقبة إلى أن تنسحب من النظام الاجتماعي والرمزي ، لا إلى الدخول في مواجهة معه . من بين أنماط النفس التي نجدها : "الرجل الضئيل" الذي لا حول ولا قوة له ، والفاقد رجولته (عباس الحلو ، سيد أفندي عامر) ، وغير المتوافق أو المتلائم (أبطال القصص الأربعة كلهم) .

ومما يستحق الالتفات أن جميع الأنفس تعبِّر عن القلق الوجودي ، والخوف والسخط على النفس بدرجات متعددة . في هذه المرحلة من التطور الدائب للنفس المروية ، يمكننا أن نلمح حساً بالهوية يأتي من الخفاء ، ومحاولة لإرساء أو إنتاج حس شخصي بالكينونة النفسية الخاصة . إلا أن النفس في سعيها نحو التوافق أو التصالح بين مختلف معايير التعرف وتحديد المعالم ، نجد أنها تحس بأن جهودها تتعرض إلى القمع أو الكبت من جانب الآخر ، يرغمها على النفي أو النبذ . وبرغم الافتقار إلى الثقة ، فإنها تركز على محاولة للسيطرة على الحاضر ، وبذلك فإن هناك توكيداً على البقاء ، وعلى الغرائز الآدمية – وبصفة خاصة غريزة الجنس – وهكذا فإن النفس لم تصل بعد إلى وضع نموذجي يمكِّنها من خلق صورة مفهومة للوعي بالذات .

إلى حد ما ، ترغب النفس في وجود الآخر ، برغم إدراكها لاحتمال وقوع الضرر من جانبه ، ولحقيقة أنهما فى نهاية الأمر ليسا متوافقين . وهكذا نجد أن هناك من العلاقات بين الشخصيات ما هو محكوم عليها بسوء الطالع ؛ كالعلاقة بين ليزا ومحيى ، وبين عباس الحلو وحميدة ، وبين حميدة وفرج إبراهيم ، وبين سيد أفندى عامر وجلوريا . ويمكننا أن نلخص العلاقة بين النفس والآخر كما يلى :

النفس	الآخر
المذلة وعدم الثقة	الثقة والتعالى
الخوف ولعن النفس	الجرأة والثقة بالنفس
النبذ من المجتمع	الاندماج فى المجتمع
كبش فداء وضحية	عدوانية وتعذيب
الانحصار بين الماضى والحاضر	رسوخ فى الحاضر وتوجه للمستقبل
حس مشوش بالهوية	حس واضح ومفهوم بالهوية
سلبى وخاضع	فعال وإيجابى
اعتماد على الغير	استقلال عن الغير

الهوامش

(١) نشرت لأول مرة فى مجلة "السينما" ، القاهرة ، أغسطس ١٩٤٦ ، وقد حذفت من الطبعة الأولى من مجموعة "العشاق الخمسة" ولكنها عادت إلى الظهور فى الطبعة الثانية (الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦١)ص ١٧٣-١٧٦ .

(٢) ظهرت لأول مرة فى مجلة "الفصول"، القاهرة، يونيه ١٩٥٠، ثم أعيدت طباعتها فى "العشاق الخمسة" ، ص ٣١-٥٠ .

(٣) نشرت لأول مرة فى "الأديب" - بيروت ، ديسمبر١٩٤٨ ، ثم ظهرت فى "العشاق الخمسة" ، ص ٥٩- ٦٨ .

(٤) نشرت لأول مرة فى "الأديب" ١٩٤٩ ، ثم فى "العشاق الخمسة" ، ص ٥١ - ٥٨ .

(٥) Derek Hopwood, Egypt : Politics and Society 1945 - 1984 2nd. ed., (London : Unwin Hyman, 1985) p. 18

(٦) المرجع السابق ص ١٩ .

(٧) Chitham, op. cit., p. 108

(٨) Sabry Hafez, "Innovation in the Egyption short Srory", in Robin Ostle (ed.). Studies in Modern Arabic literature (Warninster, Wits : Aris and Philips. 1975). pp. 101-102.

(٩) إدوار الخراط : "المشرق" In Robin Ostle (ed) Modern Literature in the Near and Middle East (London and NewYork; Routledge , 1991) p.181

(١٠) Hafez, op. cit., p. 102

(١١) المرجع السابق ص ١٠٣ .

(١٢) المرجع السابق ص ١٠٣ .

(١٣) الخراط ، المرجع المذكور ص ١٠٨ .

(١٤) يوسف الشاروني : "ازدادت خبرتى وقلت دهشتى" ، حديث مع ياسين رفاعية فى "مختارات من حوارات - (القاهرة ، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩) ص ٣٨١ .

(١٥) بيضون : المرجع السابق ص ١٦ - كان الأقباط يصوِّتون كلية لصالح الوفد ، خصوصاً بعد ظهور الإخوان وبداية اكتسابهم للنفوذ السياسى فى الواقع منذ ثورة ١٩١٩ - (المترجم) .

(١٦) بينما لا يأتي في سياق النص إشارة صريحة لديانة ليزا ، إلا أن اسمها وغير ذلك من التفاصيل العفوية ، يكفي للدلالة على كونها قبطية .

(١٧) "جسد من طين" المجموعات القصصية الكاملة ، ص ١٩٧ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٩٩ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٩٩ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٩٩ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ١٩٩ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

(٢٤) Salman Roshdie, Imaginary Homelands: Essays and Criticisms 1981-1991 (London , Granta, 1991) .

(٢٥) هناك أيضاً سخرية في اختيار الشاروني لاسم " محيي " - الذي يعطي الحياة .

(٢٦) Julien Benda, Quoted in Simone de Beauvoire's "Woman and the Other", in "Literature in the Modern World ", ed. Dennis Walder (Oxford, O.U.P., 1990) p.30 .

(٢٧) John I. Esposito, Islam, the Straight Path, 2nd ed. (Oxford, O.U.P., 1994) p. 29.

(٢٨) جسد من طين ، ص ٢٠١ .

(٢٩) المرجع ا لسابق ، ص ١٩٨ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

(٣١) نفس المرجع ، ص ١٧٥ .

(٣٢) في حالة ليزا ، فإن غرفتها تعمل عمل فراغ السقف الذي على شكل المثلث الذي يرد بالتفصيل في ساندرا م . جلبرت وسوزان جوبار في The Madwoman in the Attic (New Haven, Yale University Press , 1979) - ظاهرياً ، ليزا تبدو شخصية جنسية وهيسترية (جنونية) خطيرة ؛ وهي محبوسة داخل غرفة تمثل القيود المفروضة على سلوك الأنثى .

(٣٣) جسد من طين ، ص ٢٠٠

(٣٤) (القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٤٧) - ترجمها إلى الإنجليزية تريفور لوجيسيك ، طبعة روجعت (London, Heinemann) .

(٣٥) المجموعات القصصية الكاملة ، ص ٨٠ .

(٣٦) نفس المرجع ، ص ٨٠ .

(٣٧) نفس المرجع ، ص ٨١ .

(٣٨) نفس المرجع ، ص ٨١ .

(٣٩) ص ٧٧ .

(٤٠) ص ٧٧ .

(٤١) ص ٧٨ .

(٤٢) ص ٧٨ .

(٤٣) ص ٧٨ ، ٧٩ .

(٤٤) ص ٧٩ .

(٤٥) ص ٧٩ .

(٤٦) Matta Moosa, " The Easly Novels of Naguib Mahfouz : Images of Modern Egypt (Gainesille, Fl; University press of Florida, 1994) p. 47

(٤٧) مصرع عباس الحلو ، الأعمال الكاملة ، جـ١ ، ص ٧٩ .

(٤٨) ص ٨٢ .

(٤٩) ص ٧٨ .

(٥٠) ص ٧٨ .

(٥١) ص ٧٨ .

(٥٢) ص ٨٦ .

(٥٣) ص ٨٦ .

(٥٤) ص ٨٧ .

(٥٥) ص ٨٠ .

(٥٦) ص ٨٧ .

(٥٧) ص ٨٢ .

(٥٨) ص ٨٥ .

(٥٩) موسى ، المرجع المذكور p. 02 .

(٦٠) Robin Ostle " The Arab World " in Modern Literature in the Near and Middle East 1850 - 1970 , p 114

(٦١) مصرع عباس الحلو ، ص ٨٤ .

(٦٢) في مقدمته لقصة " مصرع عباس الحلو " كما ظهرت لأول مرة في " الأديب " كتب الشاروني : هذه القصة تتفق مع وجود اليونسكو في بيروت ، إن كلاً منهما يكشف عن مدى الوحدة التي تربط بين العالم ؛ فقصة مصرع عباس الحلو تعبّر عن ذلك تعبيراً فنيًا ، وهيئة اليونسكو تعبر عن ذلك تعبيراً عمليًا " – حسين مروة في " يوسف الشاروني بين الرومانسية والواقعية " ، في كتاب " يوسف الشاروني مبدعًا وناقدًا " – إعداد وتقديم نبيل فرج (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٩٥) ص ٢٠ .

(٦٣) أحمد محمد عطية : " مع إنسان الشاروني من الأزمة إلى النكسة " في " الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث " المرجع السابق ، ص ٣٨ .

(٦٤) فوزى العنتيل : " العشاق الخمسة " فى كتاب فرج المذكور ، ص ١٢٨ .

(٦٥) مقابلة مع يوسف الشارونى . أول إبريل ١٩٩٦ .

(٦٦) المرجع السابق .

(٦٧) المجموعات القصصية الكاملة ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٦٨) المجموعات القصصية الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٧٢ .

(٦٩) المرجع السابق ص ٧٣ .

(٧٠) موسى ، المرجع السابق ذكره ، ص ١٠٠ .

(٧١) Anthony Giddens, Modernity and Self-Identity in the Late Modern Age (Cambridge : Polity press, 1991) p. 99

(٧٢) المجموعات القصصية الكاملة ، ص ٧٢ .

(٧٣) المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(٧٤) موسى ، المرجع السابق ذكره ، ص ٩٩ .

(٧٥) المرجع السابق ، ص ٩٩ - أود أن أؤكد أننى لا أتفق إطلاقًا مع هذا ، وأعتقد أن نص رواية محفوظ لا يخلو كلية من قدر من التعاطف مع زيطة .

(٧٦) المجموعة القصصية المذكورة ، ص ٦٧ .

(٧٧) المرجع السابق ، ص٧١ .

(٧٨) المرجع السابق ، ص٧٠ .

(٧٩) المرجع السابق ، ص٧٤ .

(٨٠) المرجع السابق ، ص٧٥ .

(٨١) المرجع السابق ، ص ٦٩ .

(٨٢) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٨٣) يوسف الشارونى ، مبدعا وناقدا ، ص ١٢٨ .

(٨٤) المرجع المذكور ، ص ٦٧ .

(٨٥) موسى المرجع السابق ذكره ، ص ٩٩ .

(٨٦) ظهرت لأول مرة فى "الأديب" فى يناير ١٩٤٨ ثم أعيدت طباعتها فى "العشاق الخمسة" ص ١٠٨-١١٤ ، ثم ظهرت بعنوان (زين) فى المجموعات القصصية الكاملة ، الجزء الأول ص ١٣٣ - ١٤٠ ، يقول الشارونى فى تفسير ذلك إن العنوان الأصلى أخذ فى ذلك الوقت من مجموعة من القصص القصيرة لطه حسين الذى أهديت له قصتى (مقابلة معه ٩٨/٩/١٢) .

(٨٧) ظهرت لأول مرة فى "الأديب" ، أكتوبر ١٩٤٨ ، ثم فى "الزحام" ، ص ١١٩-١٢٤ .

(٨٨) ظهرت لأول مرة فى "البشير" ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٤٨ ، ثم فى "العشاق الخمسة" (ص ٩١-٩٩) ثم المجموعات القصصية الكاملة الجزء الأول ص ١١٣ - ١٢٢ .

(٨٩) المجموعات ، الجزء الأول ، ص ٤٤ - ٤٥ .

(٩٠) نفس المرجع ، ص ٤٧ .

(٩١) نفس المرجع ، ص ٥١ .

(٩٢) نفس المرجع ، ص ٤٤ .

(٩٣) نفس المرجع ، ص ٤٤ .

(٩٤) نفس المرجع ، ص ٤٤ .

(٩٥) نفس المرجع ، ص ٤٦ .

(٩٦) نفس المرجع ، ص ٤٧ .

(٩٧) نفس المرجع ، ص ٥٦ .

(٩٨) نفس المرجع ، ص ٥٧ .

(٩٩) نفس المرجع ، ص ٥٨ .

(١٠٠) نفس المرجع ، ص ٤٤ .

(١٠١) ص ٤٣ .

(١٠٢) ص ٤٤ .

(١٠٣) ص ٤٥ - ٤٦ .

(١٠٤) ص ٥١ .

(١٠٥) ص ٥٢ .

(١٠٦) ص ٤٧ - ٤٨ .

(١٠٧) ص ٥٠ .

(١٠٨) يحكى لنا الراوى أن سيد أفندى "لما أقبل ذات عام على زملائه المدرسين ليعمل بينهم كانت حياته الداخلية قد رسمت منهجها ، ولم تبد لهم آثار منها فى حركاته وتصرفاته" . وهى مقولة توحى بعدم قدرته ، أو عدم رغبته فى أن يتطور بدافع من ذاته - نفس المرجع ص ٤٤ .

(١٠٩) ص ٤٣ .

(١١٠) نجد هذا أيضًا موضع التجربة فى "العودة من المنفى" مع أننى مازلت أرى أنها ما تزال تلتزم بالرموز والتشبيهات التى يسهل التوصل إلى مغزاها .

(١١١) نفس المرجع ، ص ٥١ .

(١١٢) ص ٥٢ .

(١١٣) ص ٦٤ .

(١١٤) بعد "مصرع عباس الحلو" لا نجد أية شخصيات غربية تظهر فى أعمال الشارونى لغاية ١٩٧٦-١٩٧٧ ، لعل هذا راجع إلى أنه بمجئ ١٩٥٢ كان أغلب الأوروبيين قد هجروا مصر ، وإلى أن الكتابات القومية السياسية فى عصر عبدالناصر كانت تسودها أيديولوجية القومية ووحدة العرب .

(١١٥) المرجع السابق ص ٤٧ .

(١١٦) نفس المرجع ، ص ٤٧ .

(١١٧) نفس المرجع ، ص ٥٨ .

(١١٨) نفس المرجع ، ص ٦٦ .

(١١٩) ص ٦٦ .

الفصل الثانى

النفس والآخروالرغبة فى واقع جديد

سوف نعرض فى هذا الفصل للفترة من أغسطس ١٩٥٠ ، حين نشر الشاروني قصته "القيظ"[١] حتى فبراير ١٩٥٢ ؛ وهو تاريخ ظهور آخر عمل له سابق لانقلاب ١٩٥٢ ، وهو " دفاع منتصف الليل" [٢] . برغم أن هذه الفترة تقل عن سنتين ، إلا أنها من أكثر مراحل تاريخ مصر الحديث من حيث الأحداث التى حفلت بها - وبالتالى أهميتها - فقد تميزت بظهور الحركة الشعبية الوطنية الديموقراطية ، التى مهدت فى النهاية للتخلص من النظام القديم . سوف نتناول بالتحليل أربع قصص فى هذا الفصل : "القيظ" ، "العشاق الخمسة" [٣] ، "رسالة إلى امرأة" [٤] ، "الحذاء" [٥] .

مصر فى الحقبة السابقة للثورة :

فى الفترة التى تبدأ بسنة ١٩٥٠ ، أخذت الحركة الشعبية الوطنية فى مصر تنمو فى حجمها وفى قوتها ، ثم جاءت حرب فلسطين سنة ١٩٤٨ لتكون ضربة تصيب الكرامة الوطنية ، وتكشف عن مساوئ جهاز الحكم فى الدولة ، كان من بين من أحسوا بمرارة الهزيمة - أكثر من غيرهم - العسكريون ، الذين تعرّض ولاؤهم للقصر لاختبار قاس من خلال تلك التجربة . نتج عن ذلك ظهور قوة سياسية جديدة هى "الضباط الأحرار" ؛ وهى تنظيم قومى سرى تكوّن داخل صفوف الجيش النظامى . بدأ الضباط الأحرار - وهم ينتمون فى غالبيتهم إلى الطبقة الوسطى والوسطى الدنيا - يتخذون أهدافًا رئيسية . هى إجلاء الإنجليز وقلب النظام الملكى ، كما بدأوا أيضًا يتصورون

أنواعًا من برامج الإصلاح ، سواء للجيش أو بنية الدولة أو الاقتصاد أو المنظومة الزراعية ، في ذلك يقول محمود حسين : "كان الدور المتصوَّر للجيش إذن سياسيًا وعقائديًا أيضًا - وهو استعادة الدولة لهيبتها وتماسكها وتزويدها بالكفاءة" (٦) وفي مشروع المعاهدة الجديدة بين مصر وبريطانيا سنة ١٩٥١ ، عرض الإنجليز أن يسحبوا قواتهم بحيث ينتهي ذلك سنة ١٩٥٦ ، ولكن مصر رفضت هذه الشروط ، وأقدمت على إعلان إلغائها للمعاهدة الموقعة سنة ١٩٣٦ ، ثم أعلنت حالة الطوارئ ، وبدأت وحدات فدائية تابعة للإخوان المسلمين في شن هجماتها على القواعد البريطانية المتمركزة في التل الكبير ، فقتل الإنجليز أكثر من خمسين من رجال بلوك النظام ؛ وهي قوة تابعة للشرطة بمدينه الإسماعيلية ومتعاطفة مع الحركة الشعبية .

ما أن وصلت هذه الأنباء إلى القاهرة حتى قامت قوة من الشرطة بالزحف على القصر الملكي للتعبير عن احتجاجها ، بينما حدثت مظاهرات حاشدة لم يسبق لها مثيل ، ضمت جموعًا من العمال والطلبة والموظفين ، بينما قامت جموع أخرى من الغوغاء الغاضبين بمهاجمة الممتلكات المرتبطة بالمستعمر ، وأشعلت النار في المتاجر والمقاهي ودور اللهو ومؤسسات الأعمال الأجنبية . بنهاية ذلك اليوم ، كانت ٧٥٠ منشأة قد أُحرقت أو دُمرت ، ولقي أحد عشر شخصًا من الإنجليز والأجانب مصرعهم (٧) . تمكن الملك فاروق من أن يستغل الموقف وأصدر أمرًا ملكيًا بإقالة حكومة الوفد ، وإعلان الأحكام العرفية . لم يمض وقت طويل قبل أن يبدأ كل من الإخوان والضباط الأحرار في أن يضع كل منهما مخططه للوثوب إلى السلطة . وبينما كان الأولون يتمتعون بقدر هائل من التأييد الشعبي ، كان لدى الأخيرين ميزة أنهم جزء لايتجزأ من جهاز الدولة .

وعلى الصعيد الثقافي ، وجد الحماس الثوري والحيوية التي تميزت بها تلك الحقبة ، مدخلاً إلى الإفصاح والتعبير في كل مجالات الفنون بما في ذلك الرسم أو النحت والموسيقى والنقد والتأليف الروائي ، ثم - طبعًا - في القصة القصيرة . الشاروني مثلاً ، تمتع في تلك الفترة بما نراه الآن بوضوح بأكثر فترات حياته الأدبية غزارة ، خمس قصص سنة ١٩٥٠ ، وخمس أُخر خلال ١٩٥١ (٨) كان للوضع السياسي في مصر وقعه على كتاب القصة القصيرة ، ويتمثل هذا في أنهم بدأوا يُدخلون عنصر التمرد على كتاباتهم ، برغم أن أحوال الرقابة التي كانوا يعملون في ظلها كانت تعني أن ما يمارسونه من النقد لابد أن يأتي متدثرًا بعباءة الإيماء والرمز والغموض ،

وقد أفصحوا عن العديد من المخاوف الأنطولوجية والموضوعات الوجودية ، إلا أنها لم تكن تحظى بالتعبير المباشر فيما يصدرونه من نصوص ؛ وهكذا بدأوا يستمدون كتاباتهم من تجاربهم السابقة في الحداثة والتعبيرية ، وهم في سبيل ذلك يغوصون أكثر فأكثر في أعماق شخصياتهم مُركِّزين على ما وراء الوعي ، وعلى عمليات الإدراك . كما أنهم لجأوا إلى استكشاف "جوهر" التجربة الإنسانية ، بدأوا يمارسون المبالغة في اللغة وتحريفها في محاولة لتصوير ما يرونه من لا معقولية عالمهم . ومن الأهمية في هذا المقام أن ندرك أن هذه النزعة نحو التجريبية تأتي متطابقة مع هذه المرحلة المضطربة في تاريخ مصر ؛ إذ إنه - كما تقول سيزا قاسم دراز - "كان رفض الصيغ التقليدية ينطوي على رفض للمجتمع الذي جاء بها ، والهدف من هذا هو تنبيه القارئ إلى واقع جديد ، أو - على أقل تقدير - الحاجة إلى واقع جديد" (٩) سوف أقدم فيما يلي نماذج من تجريبية الشاروني ، وتحليل لعلاقتها بالمزاج الثوري الذي كان يسود مصر في ذلك الوقت ، والذي كان في حد ذاته تعبيراً سياسياً عن الرغبة في واقع جديد .

١- القيظ ، (١٩٥٠)

نتقابل في هذه القصة مع إحدى الشخصيات النموذجية في أدب يوسف الشاروني : المثقف الذي ينتمي للطبقة الوسطى . بكل تأكيد ، بطل القصة الذي هو مثقف ، ظاهرة تفوق في شيوعها أي نمط آخر في أعماله القصصية ، ولعل هذا ناتج عن وضعه الشخصي ؛ سواء من الناحية : الاقتصادية ، أو الاجتماعية ، أو الخبرة المهنية . كما يقول يحيي حقي ، فإن الشاروني "لا يكتب عن قطاعات المجتمع التي لا خبرة له بها" (١٠) ، وإن كان يؤكد أنه ليس له نموذج ثابت أو نمطي يمثِّل شخصية الطبقة الوسطى . والشاروني مشهود له بأنه كاتب عريض الثقافة راسخ في المعرفة ، يقول عنه نقاد ؛ مثل فوزي العنتيل : "وهو قصاص مثقف ، ناضج الثقافة تطفو ثقافته على سطح القصة بطريقة مقصودة ، بل وتندس في طياتها ، فتطبع أسلوبه بطابع خاص" (١١) وهكذا فإن ثقافته قد انطبع أثرها على استخدامه لموضوعاته ، ومسارح أحداثه ومجموعات الناس الذين يتحدث عنهم ، وكذلك فإن شخصياته عادة ما تكون من الأكاديميين والمثقفين أو الطلبة أو محبي الفنون ، بل إننا نجد شخصيات كهذه في أعماله المبكرة ؛

مثل محيي طالب في "جسد من طين" ، والمدرِّسة الراوية في "زوجي" [١٢] وقدري ؛ أستاذ علم الجراثيم في "الطريق" ، وسيد أفندي ؛ المدرس المثّال في "سرقة بالطابق السادس" بل إنه يمكن القول بأن الشاروني يكتب وفي ذهنه جمهور من القراء المتعلمين المنتمين للطبقة الوسطى ، وفي مقابلة معه سنة ١٩٩٣ أكد ذلك : "نعم ، أنا أشعر بأنني أكتب للصفوة وللأقلية" [١٣] .

تنحصر وقائع "القيظ" في أربع وعشرين ساعة أثناء موجة حرٍّ مميتة في القاهرة ، وهي – إلى حد كبير – مركزة على الشخصية الرئيسية فيها ، محمود ، الذي يصفه الراوي بأنه "شاب مثقف"[١٤] وإن كان لا يبدو أنه منشغل بأي نشاط أو وظيفة فكرية . الواقع أن محمود شخص ساخط ، ولكنه لا يعمل شيئًا ، وهو يحاول أن يجعل لحياته معنى بأن يصطنع مشاكل تافهة ، وأن يضع في طريقه تحديات لا معنى لها ؛ فبينما يجاهد المحيطون به لكي يتعايشوا مع الموجة الحارة ، وأن يمضوا في حيواتهم اليومية ، فإن محمود يستغرق في أمور من نوع حقه في الحرية ، والذي يعبِّر عنه بإيماءات عقيمة ؛ مثل الانقطاع عن التدخين (والذي يستمر ساعة واحدة) وبأن يضع لصديقته شروطًا تلتزم بها (مع علمه بأنها لن تفعل) ، وهكذا فمع انشغاله بتفاهات حياة يصفها بأنها "خاملة رتيبة" [١٥] ، كان محمود غافلاً عن القرارات والاختيارات المرعبة المفروضة على أناس ليس لديهم ما يتمتع هو به .

وكما هي الحال في الكثير من قصص الشاروني ، فإن "القيظ " تحدثنا عن حالة الانحلال في المجتمع المصري . فالقصص تركز على الطبقة البرجوازية في نقدها لهذا المجتمع ، وتصور العجز واللامبالاة السياسية والأخلاقية ، التي دأبت عليها هٰذه الطبقة في الحقبة السابقة للثورة ، وقد كان الكثيرون من أبنائها : إما عاملين لدى مؤسسة هذا المجتمع ، أو غير راغبين في تغيرها ، هذا بالرغم من [أو ربما بسبب] الاضطراب السياسي السائد . وهي أيضاً تلقي الضوء على تفكك الروابط بين الكثيرين من المثقفين المصريين ، مما يدل على أنهم كانوا يوجهِّون طاقتهم نحو مضامين أو أفكار مجردة أو عقيمة ، بدلاً من أن يتقدموا بحلول عملية لما تعانيه البلاد من أمراض اجتماعية وسياسية [١٦] وإن كان يجدر بنا أن نؤكد أن "القيظ" لا تعرض لظاهرة تختص بها فئة أو طبقة اجتماعية فحسب ، بل تتحدث عن أمراض اجتماعية عامة ، تنبع من سلوك يتصف باللامبالاة ، هو بدوره ناشئ عن مناخ سائد قوامه الرعب والقمع .

النفس والآخر ، ودلالة الطبقة

النفس المروية فى "القيظ" هى محمود ؛ مثقف ، يسكن المدينة ، محافظ ، خامل ، نفسه هى محور حياته ، لا يفكر إلا فى نفسه ، ولا يهتم أو يركز جهوده إلا بها و عليها ، يتصف بالتقاعس والانطواء و النرجسية والملل ، برنامج حياته لا يحوى أية دوافع معنوية أو اجتماعية . محمود نفس قائمة على الأفكار دون الأفعال ، وبرغم أن لديه حسًا قويًا بأنه موضع اهتمام ، فإنه لايبدو عليه أى تعبير عن هوية فردية أو جماعية يتسنى إدراكها . وكما فى الشخصيات التى سبقته ؛ مثل ليزا وعباس الحلو و سيد أفندى عامر ، فإن إحساسه بنفسه كثيرًا ما يكون عرضة للضغوط النفسية ، إلا أن هذه – على وجه العموم تظل تافهة وهو الذى يبتلى بها نفسه فى كل الأحوال تقريبًا . وهو – بصفة خاصة – يسمح لهذه المشاغل الوجودية التافهة بأن تقلل من درجة وضوح إحساسه بنفسه ، مما يؤدى به إلى أن يظل يتأرجح بين الكبرياء واليأس ، وهما فى كلتا الحالتين كالبالون الفائق الانتفاخ . فى أول الأمر يبدو محمود أنه شخصية بالغة التعقيد ، لكنه فى حقيقة الأمر متكلف ومتناقض ، وهو أيضًا يثير الحيرة بالتناقضات وعدم الاتساق ، كثيرًا ما يشعر بالملل ، ويعانى من الوحدة ، ويرى نفسه غير مفهوم من الآخرين . ولكنه مع ذلك طارد لأولئك الذين كان يمكن أن يهمهم أمره ، وذلك بسبب ألغازه التى تحيرهم ، والشروط التى يضعها فى طريقهم . ولما كان محدوداً فى عواطفه ، ولا يلتزم بعقيدة أو فكرة ، فإن محمود يفشل فى الاعتراف بالهموم التى تحط بثقلها على مجتمعه ، ويبدو أن نظرته إلى الحياة تتسم بالتجريد وانعدام الشعور .

هناك اثنان آخران فى هذا النص ، سوف نتناولهما هنا ؛ الأول يُدعى أيضًا محمود ، وسوف نسميه محمود (ب) من أجل الوضوح وهو بائع سجائر ينتمى للطبقة العاملة ؛ وبذلك فهو يظهر على أنه الآخر بالنسبة لمحمود (أ) من كل وجهة نظر تقريبًا ، وواضح أن هناك مسافة تفصل بينهما بالمقياس الاجتماعى الاقتصادى ثم الفكرى والثقافى . هذه الفوارق الطبقية واضحة وزاعقة بصفة خاصة ، محمود (ب) يخاطب محمود (أ) مستخدمًا تلك الألقاب المخيفة "بيه" ، و"سيدى" – بينما توجد فى النص مؤشرات أخرى للفارق الطبقى ؛ منها أن محمود (أ) لديه خدم فى بيته ويتردد على مقاه أنيقة ، بينما محمود (ب) يقطن حارة المغربلين ؛ وهى حى قاهرى بالغ الفقر . حتى الراوى يُظهر حرصًا بالغًا على أنه بينما يشترك الرجلان فى نفس الاسم ،

فإنه لا يجب أن يفترض أنهما يشتركان فى أى شىء آخر . فهو فى أحد المواضع مثلاً يطلب إلى القارئ ألا يتسرع فى استنتاجاته ، ويتصور أنه يمكن للنص أن ينحرف بنا إلى حد أننا نجد "إلهام عروس البائع هى إلهام الفتاة الثالثة فى حياة محمود شابنا المثقف ، فوجود الهوات بين هذه الفئات يجعل حدوث هذه المصادفات أمراً نادر الحدوث " (١٧) هناك أيضاً فوارق سلوكية حادة بين النفس والآخر . محمود (ب) رجل تقاليد ، تتشكل شخصيته بمراعاته للطقوس الاجتماعية ، واحترامه للواجبات والمسئوليات التى يفرضها المجتمع . وهو رجل عملى ، تنبع أسبقياته من حقائق الحياة اليومية ، ولا وقت لديه للفلسفة أو التأمل الذى لا طائل وراءه . فوق كل شىء ، فإن مشكلاته الحقيقية جداً - كالافتقار المالى أو أزمة المساكن - تعنى أنه ليس لديه لا الوقت ، ولا النزعة إلى أن يخلق لنفسه مزيداً من المشاكل . ونحن نرى ذلك فى إجابته على سؤال محمود (أ) له عما إذا كان قد وضع شروطاً لخطيبته : "ماذا؟ آه ، ما أكثر الشروط والاشتراطات يا سيدى فى هذه الأمور ، وهى من جانب أهلها أكثر مما هى من جانبى " (١٨) ، وبخلاف محمود (أ) فإن محمود (ب) يرى نفسه جزءاً من كيان اجتماعى أكبر : "كان - ككل الذين حوله - يهتم بالموقف العام كى يرى أين هو منه " (١٩) أما محمود (أ) فكان يرى الدنيا كلها بمنظاره هو ، وبمنطق أنه هو مركزها ، معتبراً نفسه حراً تماماً ، ويرفض أن يخضع لما اصطلح الناس عليه ، ويرى فى هذا قيوداً على حريته ، وعندما يفكر فى الزواج مثلاً فهو "يحب أن يكون حراً ، فالحرية عنده لا تكون أحياناً إلا محاولة الإفلات من عادة كتدخين السجائر" (٢٠) .

على أية حال فإننا، نجد النفس والآخر شيئين منفصلين فى هذه القصة ، وأن التعامل بينهما على السطح ومن بعيد . إلا أنهما ما يزالان يشتركان فى خصائص أساسية ، إلى حد أنهما قد يبدوان صورتين معكوستين لذات النفس المروية ؛ فمثلاً : كل من الرجلين تبدو عليه علامات احتقار النفس ، وفقدان الثقة بالذات ، وهو ما يتمثل فى النفوس المروية فى قصص سابقة للشارونى . وكما يدلنا النص فإنه حتى شخص فى بساطة محمود (ب) لديه القدرة على ممارسة الكبرياء والشعور بالحرج .

"وكان بائع السجائر شاباً صغيراً أضاع إحدى عينيه فى حادث ما - ربما أقصه عليك فى قصة أخرى - فوضع عليها زجاجة لنظارة سوداء ربطها إلى أذنيه بقطعتين من القماش ، وترك العين الأخرى تتمتع بحريتها . وكانت هذه الطريقة - فى رأيه -

كفيلة بأن تخفى عاهته أمام الخادمات اللاتى يأتين بقبابيهن ليشترين منه السجائر لأسيادهن ، غير أن هذا لم يكن رأيى ، فقد كان من المؤكد أن جميع الذين عبروا عليه لأول وهلة ، يدركون أن خلف هذه الزجاجة السمراء شيئًا مخجلاً لصاحبها" (٢١) .

ثم ثانيًا : كل من هذين الرجلين يسعى إلى ذات الهدف - الأمن الوجودى - وبصفة أساسية ، كل منهما مهتم بذاته بنفس القدر ، فى أحد المشاهد المسلية ، يحدثنا الراوى كيف يستجيب كل من الرجلين لنظام التجنيد الإجبارى . نجد استجابة محمود (ب) تتسم بالخوف الغريزى ؛ فهو قلق من احتمال أن يُرغم على حمل السلاح فى حالة نشوب حرب ثالثة ، (مع أنه ليس فى الواقع عرضة لذلك بسبب عاهته) ، وفى ذات الوقت نجد محمود (أ) يتخذ موقفًا فلسفيًا ، قوامه "أن التجنيد والحرب سيخلصانه من أشياء كثيرة متعفنة فى نفسه ، وسيغيران من حياته الخاملة الرتيبة" (٢٢).

ثالث هذه الأمور أنه لا هذا ولا ذاك ينجح فى أن يتحدى الوضع القائم - أو حتى يجرى محاولة صادقة فى هذا السبيل - برغم أن كليهما ضحية لهذا الوضع ، وإن يكن بشكل مختلف . وهكذا فإنه بوصولنا إلى نهاية القصة ، نجد أن المحمودين لا يقل أحدهما عن الآخر من حيث ضيق الأفق والمحدودية ، كل منهما يفتقر إلى الحكمة والشجاعة ، ولا هذا ولا ذاك لديه القدرة على عمل شىء محدد ، ولا يبدو أن أيًا منهما قادر على أن يسود ذاته أو يتفوق عليها .

من الوجهة الفلسفية ، نجد كلاً من المحمودين يعبِّر بوضوح وتفصيل عن الصراع بين الجبر والاختيار ؛ فمثلاً محمود (أ) الذى يرى فى نفسه "شخصًا حرًا" يؤكد إصراره على أن يمارس حياته طبقًا لاختياره ولحريته فى ذلك . وفى هذا تتمثل السخرية التى تعبِّر عنها القصة ؛ إذ إن - محمود هذا - لا يتصف بأى درجة من القدرة على ذلك أو على أن يتخذ إجراءً بصدد حياته ، والإجراء هو الجوهر الفعلى والحقيقى للاختيار ، وأما محمود (ب) فيبدو متقبلاً لوضعه فى آلة المجتمع . ولكونه قد أُلقى به فى أتون الحياة اليومية ، والصراع من أجل البقاء ، فإن فلسفته الشخصية تميل نحو الجبرية والقدرية . فى كلتا الحالتين نجد النص ينتهى بنا وقد عجز كل من الرجلين عن فعل أى شىء وبقى كل منهما قابعًا فى جحر من الشكوك .

هناك ثان آخر فى هذه القصة ، خفىّ يُحدث أثره دون أن نراه لكنه المحرك الرئيسى للأحداث ، ورمز للآخر المهيمن ، هذا الآخر هو موجة الحر . وكما يقول حافظ وكويهام : موجة الحر هى البطل الحقيقى للقصة ، وليس أى من الشخصيات تماماً كما عند كامو ، الطاعون هو بطل روايته بهذا الاسم" (٢٣) والكاتب يصفها بأنها شديدة ومستديمة وفظة وساحقة "هذا القيظ الملعون الذى غمر النهار كله منذ الفجر" (٢٤) - الجو الذى تشيعه هذه الموجة الخانقة المدمرة للأعصاب ، هو تصوير للطغيان السياسى ، والقمع الذى كان يسود تلك الحقبة ، كما أنه تعبير مجازى عن اللامبالاة الشائعة وانعدام المقاومة ، سواء كان ذلك فى الخمول الفكرى عند محمود (أ) أو عجز محمود (ب) عن أن يمد رؤيته إلى ما وراء القهر الذى تفرضه عليه أعباؤه اليومية .

الرموز والمحتوى النفسانى

من المعالم التى يتميز بها هذا النص بشكل واضح تماماً هو استخدام المحمودين . إنهما يبدوان أول الأمر يمثلان وجهتى نظرٌ مُتضادتين ، وبذلك يعطيان منظوراً مزدوجاً للقصة . إلا أنه كما رأينا ، فإنه يمكننا أن نقول بأنهما أيضاً يعطيان صورة منعكسة لنفس الذات ؛ وهو رأى تسانده حقيقة استخدام رمزين لهما أهميتهما : أولهما هو المرآة ؛ حيث يشاهد محمود (أ) صورته وهى تنعكس عليهاعند دخوله دكان محمود (ب) وبذلك يرينا كيف أن النفس هى النفس والآخر فى ذات الوقت "رأى نفسه مقبلاً نحو نفسه فى المرآة التى علقها البائع أمام دكانه" (٢٥) ثم "لم يكن فى إمكان محمود أن يلحظ نفسه فى المرآة المعلقة ، وهو يبتعد شيئاً فشيئا عن نفسه" (٢٦) المرآة هنا رمز له دلالة كبرى ؛ إذ إنها الدنيا من خلال منظوره هو فقط ، وأكثر أهمية من ذلك أنها تظهر أن محمود (أ) لديه حس "مشروخ" بذاته ، طالما أنه لا يستطيع أن يتعرف على نفسه من صورته المنعكسة فى المرآة . يضاف لذلك أن المرآة تشكل تلميحات إلى النرجسية ؛ وهى صفة يرى جيدينز أنها ليست مرتبطة بالإعجاب بالنفس بقدر ما هى مرتبطة بالخجل الذى يأتى من عدم الوفاء "بالصورة الذاتية المثالية" (٢٧) - وهى حقيقة تتأكد عندما نلتفت إلى ما هو كامن فى نفس محمود (أ) من السخط على ذاته وعدم رضائه عنها . هناك رمز ثان يؤيد القول بانشطار النفس يتمثل فى حقيقة أن محمود (ب) ذو عين واحدة مبصرة ؛ وهو ما يوحى بأنه لا يرى إلا "نصف" موقف ما ،

وأن رؤيته المحدودة للحياة هي تعبير آخر عن "عدم اكتماله" ، وافتقاره إلى النضج من حيث إحساسه بذاته .

راوى هذه القصة هو أيضاً واحد من معالمها التى تستحق الالتفات ؛ فهو ثرثار ومتطفل بلا خجل ، وبرغم أنه ليس مشاركاً فيما يجرى ، إلا أنه مرئى بوضوح كبير ، وهو يروى بضمير الغائب ، ولكنه يعتاد الخروج من هذا الإطار ليعلق على الأحداث ويعبّر عن آرائه بشأن أفكار الشخصيات وأفعالها وهو يعيب عليها أحياناً ، ومثير للأقاويل فى أحيان أخرى ، يتسم بالسخرية أو يعبّر عن ضيقه ، ولكن غمزاته ولمزاته تضفى جواً من الفكاهة على أسلوب القص . وهو لا يرحم محمود (أ) بصفة خاصة ، ويتخذ منه مادة لملاحظاته التى ينهال بها عليه فى حدة :

"محمود شاب مثقف ، وهذه لعنة كافية فى هذا العصر .. فهو شغوف بأن يخلق الصعاب زاعماً أنه سيتغلب عليها ؛ فمثلا عندما صحا صباح هذا اليوم تخيل أن تدخينه للسجائر أصبح عادةً سخيفة تسيطر عليه ، وهو يحب أن يكون حراً ؛ فالحرية لا تكون أحياناً إلا محاولة الإفلات من عادة كتدخين السجائر ...، لهذا قرر أن يمتنع عنها منذ اليوم ... وهو لا يدرى لماذا اختار هذا اليوم بالذات من هذا الفصل من العام " (٢٨) .

"ولن أوهم القارئ بأننى لا أعرف ما دار بينهما من حديث ، بل إننى لأدرك الآن مبلغ الرغبة فى تعرف كنه هذا الحديث ، ولكنى أخلص إذا قلت إنه حديث ليس من المستبعد أن يبدو تافهاً وسخيفاً" (٢٩) .

بالنظر إلى ما يبديه الراوى من بصيرة تنفذ إلى أعماق ما يدور فى عقل محمود (أ) ، فإنه يبدو أنه مثقف هو أيضاً ، وكذلك فإن علامة أخرى على ذلك تتمثل فيما يصر عليه – فى غير ضرورة كبرى – من استخدامه لتعبير "عقد القران" بدلاً من التعبير الشائع "كتب الكتاب" (٣٠) ، ونحن لا نقصد بذلك أن نوحى بأن الراوى يعبّر عن أى قدر من التعاطف مع هذه الشخصية ؛ إذ إنه لا يبدو منه أى حس بالتآلف مع أحد سوى المتلقى لما يقصه ، وهو يخاطبه بأسلوب صريح وودى : "ربما أقصه عليك فى قصة أخرى" (٣١) . ثم : "أليس من الأفضل أن تجعله أنت أى شرط يمكنه أن ينال من تقديرك ، بحيث يصبح أهلاً لخلق مأزق إذا لم يتم تنفيذه" (٣٢) ، مثل هذه التعبيرات تدلنا على أن الكاتب يرى فى قارئه شخصاً مساوياً له على المستوى الفكرى ، بل وربما توجد بينهما ألفة قديمة . على أية حال ، فإن صوت الراوى يبدو بأشكال متعددة تشخيصاً للشارونى نفسه ، وهو يوجه حديثه لقارئه المثقف الذى ينتمى للطبقة الوسطى .

يؤدى اللجوء إلى هذا الأسلوب من جانب الراوى – وهو ما يوحى بوعيه بذاته – إلى التحول عن الإيهام الواقعى للسرد ؛ وهو نمط أسلوبى كان الشارونى من أوائل من استخدموه فى الكتابة القصصية . ومع كونه يجذب الانتباه إلى حقيقة أنه يسرد قصة ، ويستخدم فى سردها هذه المفارقات والتهكمات ، فإنه يتمكن أيضًا من أن يخفف من الحدة العاطفية ، ويؤكد على افتقار النص ، وافتقار شخصياته – أيضًا – إلى العمق . وفوق كل هذا فإن بروز الراوى فى سياق قصته يعطيه سطوة عليها ، ويطمئنه إلى أن سلوك القارئ نحو الشخصيات سيكون خاليًا من التعاطف هو أيضًا . من ظواهر النص الأخرى التى تبرز حداثتها بوضوح ، كونها تفتقر إلى الحبكة ، التى تتصف بالبنية المتماسكة ، والتى كانت ما تزال مألوفة إذ ذاك ، الحبكة هنا تتكون من سلسلة متفككة من الوقائع التى لا تتصف باستمرارية ترابطية ، كما أن الانتقال من شخصية إلى أخرى ، ومن موقع لآخر يحيط النص بجو من التوتر والتضاد ، مما يعكس كلاً من الحالة النفسية لمحمود (أ) والوقع المثير للاضطراب الذى يأتى من جانب مجتمع آخذ فى التغير . ثم هناك تصورات الشارونى واستخدامها بشكل يميل به نحو التجديد والابتكار ، فى عالم مقلوب رأسًا على عقب كهذا ، يؤدى عدم العقلانية إلى أن تبدو الأشياء وقد اكتسبت خواص بشرية ، بينما يظهر البشر وكأنهم "تشيأوا"؛ فمثلاً القيظ قد "جثم على أنفاس المدينة" ، والطريق المهجور "يتعذب من الظمأ" (٣٣) ، وفتيات محمود "احتللن بؤرة حياته الواحدة بعد الأخرى كعربات قطار" (٣٤) كما أن الشارونى يفعم قصته بتصاوير قبيحة أو مثيرة للقرف ، فالناس يتصببون عرقًا ، والرجال ينتهزون فرصة الزحام ليلتصقوا بأجساد النساء في عربات الترام ، والحمير تتبول ، واللبن يتجبن ، والجثث تتعفن (٣٥) .

يصور لنا هذا كله عالمًا جهنميًا منحلاً ، يستند إلى هذه الملحوظة من المؤلف : "وراجت إشاعة فى المدينة مؤداها أن العالم كله أصبح شرًا ، فرأى الله أن يوفر على نفسه عملية نقل الناس إلى الجحيم بأن جعل من الأرض نفسها جحيمًا" (٣٦) .

سمة أخيرة من سمات "القيظ" هى العمق النفسى والحركة النفسية دلالة على اهتمام متزايد بأن التحليل النفسى قد انتشر بين المفكرين العرب فى تلك الحقبة . ويتضح فى النص تأثير مؤلفات فرويد ، ونجد الشارونى يدرج فيه إشارات واضحة إلى التعلق بالأم (٣٧) ، كما يحفل النص بظلال من رواية ألبير كامو "الطاعون" (٣٨) ،

وكذلك فإن محمود (أ) يذكرنا بشخصية "ميرسو" فى روايته "الغريب" ، فمثل ميرسو ، نجد محمود (أ) ميالاً إلى العزلة والانفصال عن المجتمع ، وهو لا يشارك أحداً عواطفه بما فى ذلك نفسه ، ولكن نجد هنا - كما فى زيطة وسيد أفندى عامر - أن الإبقاء على المسافة هى وسيلة الشخصيات فى الاحتماء .

٢ - العشاق الخمسة : ١٩٥٠

ظهرت هذه القصة بعد "القيظ" بشهر ؛ وهى تقدم لنا المثقف المصرى فى شكل جديد تماماً إيجابى وجذاب ، وترسم صورة حية وأحياناً رومانسية ، لجو من الانفعال والتجريب يشيع بين الفنانين والكتّاب المصريين أثناء الفترة التالية للحرب العالمية الثانية فى القرن العشرين . من خلال صوت الراوى ، وهو هنا يتسم بالدرامية . نرى أحداث القصة تركز على خمسة من الشبان الموهوبين ، على رأسهم الشاعر ، حامد ؛ كل من الخمسة يعشق سلوى ؛ وهى شابة لماحة وجميلة وتمتلئ حيوية ، وعلى مدى سنتين ، كانت هى مصدر الوحى لهذه الدائرة . إلا أنه لم يحدث أبداً أن أفصح واحد من هؤلاء العشاق الخمسة عن حبه لها - بمن فى ذلك حامد - برغم عاطفته المشبوبة ، وكما يحدِّثنا الراوى : "وهكذا وجد أحدهم أنه رسامها ، ووجد آخر أنه عازفها ، ووجد حامد أنه شاعرها ، وظن صديقى أنه مثَّالها ، وأخيراً أقبل خامسهم - وكان أصغرهم - ورأى أن يفلسف هذا جميعه"[٣٩]

إلا أن المأساة تكمن دائماً وراء أحلام المراهقه ، على المستوى القومى كان المجتمع آخذاً فى التحلل ؛ فكانت هناك غلالة قاتمة من القلق والمعاناة تخيم على البلاد . والأكثر من هذا أنه مع أهوال الحرب ، والقنبلة الذرية ما تزال حية فى أذهان العشاق الخمسة ، فإنهم يعيشون فى رعب من انهيار الحضارة الكونية [٤٠] كان العنصر المساعد فى عملية التفكك التى انتابتهم هو إعلان سلوى أنها قد خُطبت لأستاذها الجامعى ، وعلى أثره سقط حامد مريضاً ، ثم مات بعد ذلك .

الآن وقد خبت حيوية الجماعة ، تفرَّق العشاق ، وباقتراب الراوى من نهاية القصة ، نراهم وقد مضوا يشربون ويضحكون ، "فى هذه الحرية الليلية الساكنة اللامتناهية" [٤١] ، إلا أنه برغم صراعاتهم ومآسيهم الشخصية ، فإن شبابهم وحيويتهم وطموحاتهم تؤكد أن مستقبلهم سيكون واعداً ومثيراً :

" ففى ذلك الوقت كانت قد اكتُشفت طريقة لمعالجة شلل الأطفال ، وكان قد ابتُكر أسلوب جديد لحفظ المعادن والآلات من الصدأ ، واختُرعت آلة تحل مائة ألف مسألة فى دقيقة واحدة ، وتوصل العلماء إلى أخرى تقيس ما يكون تخانته أقل من الشعرة البشرية بثلاثمائة ضعف ، واكتُشف قطب مغناطيسى آخر فى شمال الكرة الأرضية ، وأُجريت تجارب لإعادة الحياة بعد الموت ، وكان حكم الإعدام قد أُلغى فى بعض جهات العالم " (٤٢)

يقر الشاروني (وإن لم يكن بصراحة تامة) أن " العشاق الخمسة " قد أوحت بها سنوات دراسته في الجامعة (٤٣) . يعبِّر هذا النص عن الروح السياسية والفكرية والفنية التى كانت تسود فى مصر أثناء الفترة السابقة للثورة ، وما اتسمت به من أحاسيس التفاؤل والخوف ، ومن الطموحات والأمل والتحرر ، تحرر البلاد من المحتلين الأجانب وشعبها من نظام مرهق ومنحل ، تحرر المرأة مما هى فيه من العبودية التى تفرضها التقاليد ، والفكر الفردى من الجمود والجهل .

النفس والآخر : الشباب المتوثب مقابل الشيخوخة المتجمدة

النفس في هذه القصة هى المثقف الشاب الطموح المتطلع كما يتمثل فى العشاق الخمسة أو فى سلوى . بخلاف محمود (أ) فى " القيظ " ، نجد النفس المروية تتصف بالطاقة والحيوية ، بالأمل والانفتاح على طرق جديدة للتفكير . يوجد حس بالهوية الجماعية ، واضح بين العشاق ، الذين " كانوا يحسون أنه يجمعهم جيل واحد ورعب واحد وأمل واحد ، ويضمهم كذلك شخص واحد " (٤٤) ، وهكذا فإن النفس الجماعية هى هذا الجيل من الشباب المصرى بأكمله ، الذى قاد التحرك نحو تحول اجتماعى سياسى ثقافى بعد الحرب ، والذى يقدمنا إليه الراوى فى بداية النص :

" فى منتصف القرن العشرين بعد الميلاد ، كان يعيش فى مصر جيل من الشباب شاهدوا الماضى ينطفىء وراءهم ، وشاهدوا المستقبل لغيرهم ، ولم تستطع أقدامهم أن تثبت فى الحاضر ... وكان هذا الجيل يقرأ الأدب على ضوء مصابيح بترولية ، ويتابع دراساته وهو يستمع إلى ضجيج المذياع فى أقرب مقهى .. وكانوا يبحثون عبثًا عن الفرح ، فمن حولهم تنتشر الأوبئة والأوجاع ، كما كان يشقيهم قلق وحرمان ، وهم

يكافحون فى بطولة حتى تتحطم أعصابهم وتمزق الوحدة أحشاءهم ، فيفقدوا الثقة فى أنفسهم وفى العالم " (٤٥)

من حيث الذكورة والأنوثة ، فإن سلوى هى أيضًا " آخر " بالنسبة للعشاق الخمسة – من حيث كونها محبوبة ، ومثقفة تستكشف المستقبل ، وأمًا . كل هذا معًا ، ثم إنها هى العزاء فى معاناتهم للقلق وعدم الاستقرار (٤٦) ، وهى أيضًا عامل الحركة الرئيسى فى هذا النص ، مع التهاب العواطف واحتدام المنافسة ، يصبح كل من هؤلاء الشبان أكثر جرأة فى إبداعاته . ولكونها صادقة العزم والثقة ، فإن سلوى تدرك تمامًا ما لها من أثر فى نفوس الآخرين :

"وهى تحمل معها جسدًا فى التاسعة عشر يزدحم خيالات وأوهامًا ، وتتدفق منه روح بكر شاعرية ... وكانت قد جربت مواهبها المتفتحة فى بيئتها الصغيرة المحدودة ، فأدركت إلى أى حد تستطيع برقتها وإرادتها أن تشيع المرح والطموح فيمن حولها " (٤٧)

سلوى تجسيد مثالى للمرأة المصرية المحرَّرة كما يراها الشارونى ، والنص يكشف لنا كيف استخدمت نزوحها إلى القاهرة كوسيلة لبسط آفاقها الاجتماعية والفكرية ، وإشباع مشروعها الطموح فى بناء نفس وثابة ، تتجاوز الحدود التى يرسمها المجتمع لتوقعاته منها ، وبذلك فإنها الآخر الذى يحمل التقدم والمستقبل ويتحدى السلوك السائد الذى يتصف بالجبن وعدم اليقين . يقول عنها واحد من العشاق :

" وأعجبنا منها جرأتها فى وقت كانت فيه فتيات الشرق قد نزعن حجابهن ، ولم يتحررن منه بعد " (٤٨) بينما يضيف صديقه " وأعجبنا منها قدرتها على الإرادة والاختيار فى وقت كنا نرى فيه المرأة ما تزال تتقدم إلى الرجل إذعانًا واستسلامًا لا إرادة وعطاء " (٤٩) . كرمز للأمة المصرية ، يمكننا أيضًا أن نرى فى سلوى تصويرًا مثاليًا لمصر الحديثة المحرَّرة ، تشارك فى جهود سياسية وفكرية وثقافية .

من الوجهات الأيديولوجية والفكرية والروحية والعاطفية والثقافية ، ليس هناك تباعد كبير بين النفس والآخر هنا . إلا أنه برغم ما يُنفق فى النقاش السياسى ، وحلقات الدراسة والرحلات التعليمية من وقت لا نهاية له ، فإن هناك دائمًا مسافة يدور من خلالها التفاعل ؛ فسلوى قريبة من متناول العشاق ، ولكنها فى نهاية الأمر أبعد منالاً . وكما هو دائمًا ، النفس المروية ما تزال مبتلاة بعدم الاستقرار وعدم اليقين ،

مما يحرمها من أن تنال – أو حتى تحاول أن تنال – ما تريده ، والراوى يصوِّر لنا هذه الظاهرة بأن يصف لنا كيف أن العشاق ليسوا راغبين فى الإفصاح عن حقيقة مشاعرهم نحو سلوى :

"فإذا مضوا قليلاً فى إبداعهم ، توقفوا لحظة وخشوا ألا يصل الإفصاح أو التعبير إلى نهايته ، وكثيراً ما كانوا يشكُّون فى قوة وصدق وقيمة ما يمارسون ، فلا يلبثون أن يدعوه أو يؤجلوه" (٥٠)

جدير بالملاحظة هنا أن النفس تستطيع التعبير عن انبهارها بالآخر ، أو على أن تصفه تفصيلاً ، حتى حامد ، الذى كان أكثرهم بلاغة وقدرة على التعبير ، يجد نفسه مكبوتًا وعاجزًا أمام سلوى ، ولا يمكنه إلا أن تصدر عنه إشارات غامضة لمشاعره نحوها فى أشعاره .

"ثم يصبح الصبح ويقبل الضحى ويوغل النهار وهو متهيب يرجو الإفصاح ويخشاه ، مدركًا ان الاعتراف أمامهم ، وفى شعره – هو التعبير ، وأن الاعتراف أمامها هو الفعل ، ومكتفيًا بالتعبير دون الفعل وبالمعاناة إلا معاناة الحصول . وتمضى الايام وما أدى بهم اعترافه لهم إلا أن بلور أمامهم جانب الرغبة فيهم ، فأوهن كل سعى فى نفوسهم ، ووجدوا ما يبررون به عدولهم عما يحاولونه ويوجسون منه ألا يبلغوه" (٥١) .

بصفة أساسية نجد العشاق الخمسة غير قادرين على أن يعبِّروا عن حبهمْ لسلوى ؛ لأنهم ليسوا بعد قادرين على أن يعبِّروا عن أنفسهم تعبيراً أصيلاً وتامًا . وهم فى انحصارهم بين دوافعهم الإبداعية والتفاؤلية ، ومخاوفهم من البوح بهذا أمام مجتمع محافظ ضيق التفكير ، يتطلعون إلى أساليب جديدة فى التعبير ولغة تلقائية ، وبذلك فإن النفس تفتقر إلى الثقة ؛ لأنها لا تدرك قدراتها ، ولا أتيحت لها الفرصة لاستكشافها ، مثل هذا التضاد ، الذى تقوم عليه القصة ، يستمد الكثير من أوضاع أمة تحت الاحتلال ، وإن تكن آخذة فى الانتقال نحو آخر مرحلة تسبق الثورة . بصفة خاصة نجد رغبات النفس وطموحاتها المكبوتة تكشف عن رغبات مخاوف أجيال الشباب فى مصر ، وإحباطاتهم وصراعاتهم مع من كانت فى أيديهم السلطة إذ ذاك .

يصل بنا هذا إلى الآخر الثانى الذى توحى به القصة ؛ وهو - مرة أخرى - الدولة أو الآخر المهيمن . وهى لكونها قديمة ومتشبثة بالماضى ، وقد حاق بها التلف والجمود ، يمكن أن توصف ، عندما نرجع إليها بنظرة فاحصة ، بأنها "النظام العتيق" ، الذى يتباين بشدة مع شباب العشاق وحيويتهم ، ونجد الآخر المهيمن يتباين بخضوعه القديم ، وعدائه السافر لما هو جديد ، متصفًا بالعجز والتخاذل ، ولكنه مع ذلك يمارس القمع والقهر ، ويجاهد ليخنق كل أمل وطموح للنفس :

"فى ذلك الوقت كان شباب الجيل ينتشرون ما بين المقاهى يقتلون الوقت ، وبين الطرقات الكبيرة يتسكعون وراء الفتيات ، وقد ربط بينهم إحساس بالشقاء والفزع وتأرجح ما بين اليأس الكبير والأمل الأكبر" .

" وكان الشيب يدب فى أفوادهم ، والشيخوخة تشيع فى أرواحهم ؛ وهم لا يزالون فى شرخ الشباب .. وشباب الفلاحين فى قرى مصر وريفها يذوبون ويتساقطون فى الأرض ... فى أرضهم ، بل فى أرضنا الخصبة السوداء" [٥٢] .

رؤية جديدة لمجتمع قومى جديد

تصور "العشاق الخمسة" إدماجًا لمعالم رومانسية وواقعية حداثية . ومع أن الرومانسية كانت قد أخذت تتوارى فى الوقت الذى كُتبت فيه ، إلا أن عنصر الرومانسية يتمثل فى وضوح ؛ فهى أولاً تدور حول موضوعين ينتميان للرومانسية : الفن والحب . وكما سبق إليه من قبله كتّاب مثل محمود تيمور ، نجد الشارونى يجاهد فى "العشاق الخمسة" لكى يرفع من شأن الفنان فى المجتمع المصرى ، متخذًا من هؤلاء المثقفين الشبان الخمسة أبطالاً لقصته . كما أنه يتناول - بمزيج من الرومانسية والعاطفية - ما يعانونه من مشاعر ، ويصنع مسارات للصراعات بين قلوبهم وعقولهم وأرواحهم . حامد - بصفة خاصة - هو البطل الرومانسى للقصة ، كما يقول حافظ البطل الرومانسى للقصة العربية القصيرة "يظهر عادة بعواطف وأفكار وطموحات لا يتسنى إشباعها بقدر كاف فى المجتمع الذى يتحتم عليه أن يعمل فيه" [٥٣] كما نجد أن حامد يحقق مواهب البطل الرومانسى وعمق إدراكه ، ثم أحلامه وطموحاته ، ويكشف عن "مقياس أخلاقى جديد يسمو فوق المواثيق الأخلاقية السائدة " [٥٤] .

وأخيراً ، فإن هذه القصة تتضمن بعضًا من الخطوط الانقلابية الثورية للرومانسية ؛ كالقومية والتمرد على القمع الفكرى ، والمؤسسات السياسية البالية .

وتتراوح نغمة السرد فى "العشاق الخمسة" ، بين العاطفة والشعر ؛ وهى مشبعة بالحلاوة والمرارة بشكل صاخب . وبينما هى لا تشوبها أبدًا شائبة التقعر أو التنميق الزائد ، فإن الشارونى يستخدم أسلوبًا ولغة أنيقتين ، مفضلاً أن يلجأ لما لدى العربية من استعارة وتشبيه ورموز وكنايات وإيماءات ، وبصفة خاصة نجد الفقرات المتعلقة بالبيئة الطبيعية متسمة بالعذوبة والنغمة الحالمة .

"كانت القاهرة قد استنشقت فى ذلك اليوم عبير الشتاء المتفتح لأول مرة ، وخلَّفت الشمس بعد مغيبها نوراً إلهيًا ناصعًا غمر الأفق الغربى زمنًا غير قصير ، وبدا القمر فى الشرق متدثراً يخطو بين سحبه الناعمة المترفة البيضاء ، وأخذ النسيم البارد يلفح أسطح المنازل ، ويغمر فى عنفوانه الشاب هذه الغرفة ذات السر الكبير ، ماضيًا فى رحلته الليلية خلال المدن والقرى والصحارى والبحار .." (٥٥) .

" والسماء توشك أن تصفو مما تلبد بها من غيوم فى أول الليل ، والقمر يبدو هادئا صامتًا فى منتصف الطريق بين الأرض والسماء ، وطرقات المدينة تمتد كأنها الأبد ، وتلتمع فى أرضها المبتلة أضواء المصابيح المنتصبة فى يقظة وسكون ، ويختلج فيها نسيم ندىّ تشيع فيه عذوبة حبلى بالحركة والحياة " (٥٦) .

بعض الصور تتسم بالبساطة إلى حد أنها تكاد تكون تعبيرات نمطية ، كما فى وصف المؤلف لسلوى بأنها "كالغزال" (٥٧) ؛ وهو ما يضفى على النص طابعًا من بساطة التعبير ، والبعد عن التصنع - وربما شيئًا من السذاجة - وهو ما يتفق مع الشخصيات الخمس الرئيسية . وقد يكون أكثر الرموز ظهوراً هو جعل المرأة تبدو كأنها إلهة ، وقد رأينا هذا لأول مرة فى "سرقة بالطابق السادس" - فمثل معشوقة سيد أفندى نجد سلوى هى أيضًا كأنها معبودة عند عشاقها ، وتتخذ وضع صنم مقدس بعيد المنال ، ولا يفوتنا أنها تظهر لنا مشبهة بصورة العذراء إيزيس وهى ترضع طفلها حورس ؛ وهو تصوير كامن فى البيئة المصرية حيث إيزيس هى أقدس إلهة مؤنثة عند الفراعنة القدماء ، وهى محاطة عندهم بالكمال والعلو ، ويتخذونها موضوعًا للرغبة فى الجلال والحكمة والرفعة ، وبمستوى من النبل هو حضارة مصر القديمة ذاتها . مرة أخرى يتصف هذا الرمز بإيماءات القومية : سلوى متمثلة فى صورة إيزيس هى الوطن ؛

وهى صورة تعززها إيماءات عديدة فى سياق القصة ، تشير إلى الميلاد والعودة ، من ذلك إشارة المؤلف إلى "البشرية كأنما تعانى المخاض" (٥٨) أثناء تلك الحقبة المضطربة . ومن خلال السياق أيضًا - يصور المؤلف الأنشطة التى كانت تدور على حافة المجتمع فى ذلك الوقت بعيدًا عن علم السلطات ، وفى منجى من تدخلها . كان أغلب ما يقع من أحداث يدور على قمة مبنى يوجد فى نهاية حارة مسدودة حيث غرفة حامد " ذات السر الكبير" (٥٩) ؛ هكذا يقول المؤلف ليؤكد غرابة الأمور التى تدور فيها ؛ إذ إنه فى داخل هذه الغرفة ، وفى المحيط المجاور لها مباشرة كان يجرى خلْق نموذج مصر كما ستكون فى المستقبل ، إنه عالم موازٍ للحقيقة ، يعطى صورة حالمة - وإن تكن متناقضة - لمجتمع قومى مثالى ، أو متحول إلى المثالية .

"فهناك "مكوجى الأمراء" يتعهد ثيابهم بالغسيل والكى ، وهناك صالون السعادة يتعهد شعورهم بالقص ولحاهم بالحلق ، وهناك مطعم الحرية يتناولون فيه طعامهم أحيانًا ، وبقالة الأمانة يجدون فيها حاجتهم من السجائر والبن والشاى والسكر ، ثم مقهى الوطنية يجلسون فيه لا سيما فى أيام الصيف" (٦٠) .

بخلاف ما رأيناه فى "القيظ" نجد أن الراوى فى "العشاق الخمسة" يظهر قدرًا كبيرًا من التعاطف ، ويحد من التدخل فيما يجرى ، ويعبِّر عن التضامن من المجموعة ، وبرغم كونه يُظهر لنا كـ "شخصية راوية" فإنه يظل محتميًا فى خلفية الأحداث طيلة الوقت ، وكل ما نعرفه عنه هو أنه صديق للمثَّال ، وأن اسمه حمدى ، مما يوحى لنا بأنه صغير السن مثل البقية (٦١) ، وأنه هو أيضًا صاحب موهبة ؛ إذ إن " مجالهم الخاص لا يسمح لإنسان أن يتنفس بينهم بلا موهبة ، ولو كانت مدَّعاة" (٦٢) . ونجد الراوى يحقق مهمتين فى هذا النص ؛ أولاً : نجده يقوم باستخراج النفس المروية الداخلية ؛ من حيث أنه يتخذ وضع المطَّلع على كل شىء والواعى بذاته ؛ فهو يعبِّر عن هؤلاء العشاق - وهو ما يفتقدونه - وثانيًا : يشرح أهمية الدور الذى يلعبونه داخل بيئتهم الاجتماعية السياسية ؛ إذ إنه "من هذا الجيل كانت مصر تتطلع إلى القادة الذين سينقذونها من الانحلال والتأخر ومن كل ضروب الشقاء الذى تعانيه" (٦٣) .

نجد هذه القصة - بما تتخذه من موقف الاحتجاج على كل منَ الحكومة والمجتمع - تتصف بقدر من العلنية الأيديولوجية يفوق ما رأيناه فيما عرضناه للشارونى فيما سبق ، إلا أنه يظل متميزًا بالحرص فى هذا السبيل ، وبصفة خاصة نزاهَ يضع فاصلاً زمنيًا

بين الراوى وأحداث القصة ؛ بحيث يضفى قدراً من التعميم على مدى انتمائهم فى الزمن الحاضر ، وهكذا فإنه بينما يضع قصته بوضوح داخل إطار معاصر ، فإنه يبدو كما لو كان ينظر إلى الماضى ، ويحكى ما وقع فيه ، معطياً تفسيرات للموقف التاريخى والاجتماعى السياسى . وكأنما يخاطب متلقياً لم يعش تلك الحقبة أو لا علم له بأحوالها . بطبيعة الحال فإن استخدام مثل هذه الوسيلة من شأنه أن يطمس المضمون السياسى المباشر للرسالة التى يبثها أو يضفى عليه غموضاً ، وبذلك يحمى الكاتب - إلى حد ما - من غائلة السلطة ، أو مما يمكن أن تنزله به من عقاب . (*)

ثم هناك محور أيديولوجى آخر يختص بالعلاقة بين القوة والمعرفة ، فبينما نجد الفصل الأول يصور النفس فى بحثها عن الحرية والمعرفة فى مجال الجنس ، فإن النفس فى هذا الفصل تنطلق باحثة عنهما فى مجال الفكر ، يلى ذلك أن المعرفة تبدو أنها توفر الطريق إلى الحرية ؛ إذ إنه بالمعرفة يمكن للنفس أن تدخل فى مواجهة مع الآخر . هذا "العزم على المعرفة" نجده يحظى بالتعبير عنه بأقصى قدر من الحيوية عند سلوى ؛ حيث النص الشخصى المتعلق بها ، يمكن أن نتلقاه على أنه إستراتيجية مضادة تعمل على أن تُحدث تمرداً مضاداً للقيود ، التى يفرضها مجتمع أبوى السطوة ، كما أن علينا أن نتبين دلالة زواجها من أستاذها ؛ إذ إنه يرمز إلى دخولها فى "المؤسسة" عن طريق التحالف مع ذَكَر له شأن فيها ، وبذلك فإنها تحصل على نوع من السطوة المجردة ، أو اكتساب القوة عن طريق المشاركة .

وتتخذ العشاق الخمسة طابع المأساة أحياناً ؛ فهى تصوِّر الحب غير المتبادل والموت المبكر ، بينما تتمثل بتعبيرات البؤس والألم على المستويين الشخصى والاجتماعى ، إلا أنه وراء الإحباطات والنكسات نجد أن المزاج السائد مضمونه الإيمان بالروح الإنسانية ، بينما الوعد بالخلاص لا يختفى أبداً من النص ، وبرغم أن النص يمضى صريحاً فى تصويره لمعاناة المجتمع المصرى ؛ فهو لا يتطرق دون ضرورة إلى أمور بشعة أو أليمة ، ويلتف حول أكثر وقائع القصة مأساوية ؛ وهما زواج سلوى وموت حامد ، فيرويهما دون أن يستخدم ألفاظاً قاسية أو مشاهد عنيفة ، كما يؤكد ضرورة التقدم والتغيير ، وأن يتخذ كلٌّ شكله السوى كما يتخذ من دقات ساعة الجامعة وسيلة

(*) بل لأنه لو صرَّح بالمضمون السياسى المباشر لانتقلنا من الفن إلى الإعلام (المترجم) .

للتعبير عن حركة الزمن ، واطراده فى طريقه ، وفوق كل شىء فإن النص يفخر بتفاؤلية الراوى ، الذى يجد الأمل حتى فى محنة بالغة الكآبة :

"غير أنى كنت أحس أنهم يفعلون ذلك لآخر مرة فى حياتهم ، وكنت أدرك أن وفاة صديقهم أرعبتهم ، غير أنى كنت أدرك أيضًا أن الألم هنا هو بدء الطريق ... فأنا أعلم أن المأساة ليست سوى جانب من جوانب الحدث ، بل أنا أعلم أكثر من هذا ، أن كل مأساة تحمل معها عنصر خلاصها ، وأن النور يضئ فى الظلمة" (٦٤) .

٣- رسالة إلى امرأة : ١٩٥١

تلتقط هذه القصة بعضًا من الخيوط التى لم يمض بها الكاتب إلى نهايتها فى "العشاق الخمسة" - مرة أخرى ، نلمح فيها شابًا مثقفًا من الطبقة الوسطى يقع فى هوى فتاة جميلة ذكية ، وهى تحطم قلبه عندما تهجره لتتزوج غيره ، إلا أن "رسالة إلى امرأة" تمضى بنا خطوة أبعد مما وصلت بنا إليه "العشاق الخمسة" ؛ فهى تهيئ لنا نظرة أعمق داخل السياسة النسائية ، وأوضاع المرأة فى المجتمع المصرى مع مناقشة لدورها فى هذا المجتمع الآخذ فى التغير ، كما أنها تتأمل فى قضايا ؛ مثل الحب والجنس والزواج على ضوء سلوكيات اجتماعية جديدة ، منها - بصفة خاصة - تحرير المرأة (٦٥) - ثم أنها تركز على مُثل شبان الطبقة الوسطى وتطلعاتهم ، والصراع بين القيم التقليدية - كما تتمثل عمومًا فى الانتماءات الأسرية والجماعية - والفردية الواعدة بالعتق . فى ذلك تقول هيلارى كيركباتريك :

"يرتبط البحث عن الحب ارتباطًا وثيقًا برغبة الفرد فى الحرية وإشباع الذات ، بينما نجد التأكيد الصريح للسلوك الجنسى - كائنًا ما كان نوعه - يمثل تحديًا لنظام اجتماعى صارم ، وغير صريح فى هذا الشأن" - "المناقشة فى أمور الحب والسلوك الجنسى فى الأدب العربى تتداخل بشكل وثيق وبالغ التعقيد مع الأفكار المتعلقة بالمجتمع وموقع الفرد فيه" (٦٦) .

المرأة التى وُجهت إليها هذه "الرسالة" هى نجوى ؛ وهى فتاة خجول وجذابة ، تنتمى للطبقة الوسطى ، حائزة لقدر من التعليم الليبرالى (٦٧) ، نحن لا نعرف أبدًا

هوية الرجل الذى يقع فى حبها ، فالراوى يشير إليه فقط بعبارة "صديقى" ، ثم يعرِّفنا بأن هذا "الصديق" له فلسفة خاصة ، مفادها أن علاقة الحب يجب أن تكون بين شريكين متساويين كل منهما يحترم الآخر ويتفهمه . وهو يرفض النموذج التقليدى الذى يضع المرأة وضع العبد المملوك ، وينظر إليها على أنها أداة متعة للرجل ، وبرغم التعاليم التى تشربتها نجوى بحكم تربيتها ، فإنها تجد نفسها منجذبة نحو هذه الأفكار . تتنامى العلاقة ويبدأ الحديث عن الزواج ، إلى أن تنسحب نجوى بشكل غير متوقع ، فقد قررت أسرتها أنها يجب عليها أن تتزوج قريبًا لها من الأثرياء ، وتحس أنها قد أصبحت "محجوزة" ، " كما يحجزون مقعداً فى صالة " (٦٨) تقرر نجوى فى نهاية الأمر ألا تتمرد على قرار الأسرة ؛ إذ تدرك أن البدائل الأخرى سوف تستلزم منها جهوداً لا تقدر عليها (٦٩) وعند الراوى أن تصرفاتها ليست فقط خيانة للرجل الذى أحبها ، لكنها أيضًا قد تخلت عن مسئولياتها كأنثى مثقفة متحضرة .

النفس والآخر المؤنث : المُثُل والمثالية :

فى سبيلنا إلى تأمل الازدواجية النوعية ، بمعنى المذكر فى مقابل المؤنث ، سنجد النفس المروية هنا هى المعجب بنجوى ، بينما الآخر المروى هو نجوى . الذكر شاب ، متعلم ، طبقة وسطى ، والنفس ترفض الأيديولوجية البرجوازية ، وترى أن الرجل والمرأة يجب أن تتلاقى أرواحهما ، ويتحررا من القيود الاجتماعية التافهة . مسلكه نحو المرأة ما يزال متناقضًا ؛ إذ إنه برغم كونه قد جرَّب العديد من الصلات الرومانسية ، فإن خبرته تقتصر على نوعين فقط من النساء :

"نساء يعطينه ما يبغى فى يسر وعبث ، كما يعطين غيره مما يفقده فرحة الحصول الحقة ، ونساء يتعلمن درسًا من هؤلاء ، فيتحفظن ويشعرنه فى خطواتهن بحذرهن ، مما يجعله يحس بأن لا وجود لطمأنينة بينه وبينهن ، كان يجد لهذا الصنف شيئًا من العذر ، وإن لم يجد لديهن كثيراً من الذكاء ؛ حيث ثمة عقيدة منتشرة بينهن ، ولها أسبابها فى مجتمعهن ؛ ذلك أن المرأة ما دامت تتمنع على الرجل زادت رفعتها ووثق من أخلاقها ، فإذا اندفعت تناوله الشك ، وفقدها فى روحه بمجرد حصوله عليها ، وهكذا علَّمته تجاربه أن يتشاءم أكثر مما يتفاءل " (٧٠) .

غير أنه عندما التقى بنجوى ؛ وهى شابة محافظة ، لكنها متوسطة الاستنارة ، فإننا نجده يدرك أن هدفه ليس أن يمارس معها الهوى ، بل أن يحقق اللقاء بين قلبين وعقلين ، على "طريق تلتقيان فيه وتتقدمان به" (٧١) وهو يعلن أن هذه الشراكة يجب أن تستتبع نوعًا من التبادل المرغوب من الطرفين ، وكان "منهجه" (٧٢) ، كما يقول الراوى فى رسالته إلى نجوى هو :

"أن يحصل منك فى كل لحظة على معرفة جديدة ، وأن يعطيك فى كل لحظة معرفة جديدة . أن تكتشفا معًا نفسيكما وتطرقا عوالم ما يستطيع الرجل أن يجوسها إلا من خلال المرأة ، وما تستطيع المرأة أن تجوسها إلا من خلال الرجل" (٧٣) .

وهكذا ، فإننا – مرة أخرى – نجد النفس التى تسعى إلى الاكتمال تستمده من الآخر ، والراوى يبدى هذا الرأى بشأن صديقه ؛ وهو أن نجوى كانت "وسيلته إلى تحقيق ذاته فى الوجود" (٧٤) .

أما نجوى - وهى الآخر – فتبدو أنها ذات بنية تشبه أو تناظر سلوى "العشاق الخمسة" ، برغم أنها تمارس الحرص والتأنى فى محاولاتها للانفكاك من التقاليد الأبوية للمجتمع ، وكونها تقل عنها من حيث الثقة والحيوية (٧٥) – وهى خجولة ومتخوِّفة ، ساعية إلى الاحتماء بداخل الحدود التى تحيط بأسرة تفرض حماية فائقة ، وتحس بالخوف عندما يأخذها المعجب بها "إلى ألوان من الخبرة ما تعرفينها من قبل" (٧٦) ، ونجوى هى أيضًا نفس آخذة فى التكوُّن – مثله – تسعى إلى الاكتمال ، وإلى حس بالتماسك من خلال الآخر ؛ وهو ما يتمثل فى صيحتها "أريد أن أفهم ، أريد أن أكون" (٧٧) إلا أنها ما تزال بصفة أساسية ، نتاجًا لتربيتها البرجوازية ، ومشكلتها هى مشكلة الفتاة الصغيرة التى تنتمى إلى بيئة محافظة ، وتتخذ وضع الإنسان الحر ، وتلتزم بالكلمة التى تقطعها على نفسها ، طالما أن تلك البيئة لا تعترض (٧٨) .

برغم أن الراوى يقدم نجوى وهى تمضى فى تطوير ذاتها فى حرص وكتمان ، فإن هذا قد يكون تعبيرًا عن نساء الطبقة التى تنتمى إليها والحقبة التى عاشتها .

وفى هذا يقول عاشقها – شاكيًا – إنها تبدو كما لو كانت تفتعل صراعًا مع النظام الاجتماعى والرمزى القائم ، وليست فى حقيقة الأمر داخلة فى مواجهة مع الأحوال التى تعوق نموها وتطورها . إلا أننا نجد أفكارها وأحساسيها تمضى فى التحول ، كما يبدو هنا :

"إذ ذاك أدركت وأنت - جالسة معه فى ذلك المشرب الأنيق الصغير تحتسيان عصير العنب أنه قد أبعدك نهائيًا عن ذلك التاريخ الطويل التقليدى للمرأة الذى كنت ترتبطين به نفسيًا وعقليًا وواقعيًا ، وأحسست أن شيئًا يغريك فيه ، وأن هذا الشىء نفسه يخيفك منه ، فهو ينزعك شيئًا فشيئا بعيداً عن المثل الأعلى الذى سيطر على تاريخ المرأة أجيالاً طوالاً : أن تكون جسداً لرجل يحطمها بذراعيه القويتين ، ويلهبها بأنفاسه الحارة ، وتعيش معه فى دعة كحيوان طفيلى . كان يكافح معك من أجل أن تصبحى شخصاً مستقلاً له إرادته وحريته ، فلا تعود العلاقة بينكما علاقة خادم بمخدومه ، بل علاقة الصديق بصديقه ، يزيدها عمقًا هذا الارتباط ، فى التعاون الاجتماعى وفى الجسد وفى الأبناء" (٧٩) .

على مدى قدر كبير من النص ، نجد التفاعل بين النفس والآخر يعتمد على تبادل الجاذبية والتعاطف والتقارب الفكرى والثقافى ، ولكن الانسحاب الفجائى من جانب نجوى ، بما يتصف به من غيبة الشعور بالندم أو الأسف ، يدل على وجود جدار فاصل عميق بينهما . هناك متوالية من الصراعات بين النفس والآخر تتمثل فى النص ؛ صراع بين الذكر والأنثى ، وبين قوى التجديد وقوى المحافظة . مفتاح الصراع فى الحالين هو عتق المرأة ، الذى يحدده ويقرر أبعاده مستوى تعليمها واستعدادها لأن تتخطى التقاليد وقدرتها على ذلك ، باختصار ، نجد النفس تبنى "آخر مثلاً أعلى مؤنثًا " ؛ وهو - هذا النفس - يضطلع بمهمة تشكيل هذا الآخر :

" لقد وجدته دائم الإصرار على أن تقرئى ، قائلاً لك إن الرجل ما تميز فى تاريخه الطويل بقوته الجسدية فحسب بل بثقافته أيضًا ، وأن المرأة ، وإن لم تستطع أن تكون أقوى جسداً من الرجل ، فإنها تستطيع أن تكافئه ثقافة ؛ وهذه هى الوسيلة الرئيسية اليوم إلى تحرير جسدها وروحها ، فأغراك أولاً أن تقرئى الجريدة اليومية قائلا : إنك بذلك تشاركين العالم كله ، وتعيشين بحق فى منتصف القرن . وصحبك إلى دور الكتب ودور المتاحف ودور السينما وإلى دار الأوبرا" (٨٠) .

كما أن النفس تفترض أن الآخر سيرغب فى أكثر من مجرد الزواج والإنجاب ، وهو يشجعها على "الثورة على حياة خامدة رتيبة"(٨١) فى بداية الأمر نجد نجوى تبدو مرتعبة من احتمال كهذا وهى تحتج :

"هل ترانى كأية فتاة لا هم لها فى الحياة غير التفكير فى هذا الرباط الاجتماعى ، لا تعيش ولا تحيا إلا لأجله ؟ ما الداعى إذن لأن أعيش ؟ إنما سأشبه حيوانًا يعيش ليأكل وينسل ؛ وهذه الحياة زخرف لا روح فيها " (٨٢) .

لكن نجوى برغم ذلك تلجأ فى النهاية إلى "النمط المعتاد" ، معرضة نفسها لأن تُتهم بأنها تنكر ذكاءها ، وتخضع لوضعها التقليدى ؛ وهو التبعية .

قراءة رسالة إلى امرأة من وجهة النظر المناصرة للمرأة

برغم العنوان الذى تتخذه هذه القصة ، فإنها لا تأتى فى صورة خطاب ، وإن كانت لا تزال "تحمل أختام" الخطاب الموجه ، من ذلك مثلاً أنها تتعامل مع قضايا معنوية شبه فلسفية ، كما أنها بصفة خاصة ، تخلو مما هو مشترك بين الرسائل الشخصية ؛ كجملة افتتاحية تشير إلى أمر سابق ، أو تحية موجهة إلى المتلقى ، ثم توقيع المرسل فى النهاية . وهى تمضى بأسلوب غير رسمى ، وتتضمن خصائص الخطاب المسموع ، مثل حرف النداء مثلاً (٨٣) وبين آن وآخر نجد دعوة مثل "صدقينى يا نجوى" (٨٤) ، ومما يثير الحيرة أن الكاتب لا يظهر حتى فى وضع من يكتب رسالة إلى نجوى ، بل يدَّعى أنه يشارك فى "محادثة" (٨٥) برغم أنه لا يظهر فى النص أى شىء يدل على أن هناك حوارًا يدور . الواقع أن "الخطاب " يبدو على هيئة "مونولوج" طويل ومتصل ، ولعله يدور داخل مخيلة الراوى أكثر مما هو على الورق .

وكما فى حالة المعجب بنجوى ، فإن هوية الراوى تظل خفية ، ويبدو أنه هو أيضًا مثقف ، ومن الطبقة الوسطى ، ويعيش ضمن فئة من الشباب المستنير ، لكنه مع ذلك يبدو أدنى مما يُنتظر من حيث الليبرالية فى النظرة إلى المرأة ، كما يتضح من المثالين التاليين :

"وحذرته تحذيرى التقليدى قائلاً (إننا نفرح بكلمة تخرج من فم فتاة ، كما نفرح بكلمة تخرج من فم طفل حديث عهد بالكلام ، لا لأنه يقدم لنا معرفة جديدة ، بل لأنه يلفظ بأشياء لم نتوقع أن يلفظها" (٨٦) .

"وحين أتى إليّ فى مساء ذلك اليوم فرحًا بما تجاوزتما من عقبات ، حذرته مرة أخرى تحذيرى التقليدى قائلاً : إن المرأة يا صديقى فى مجتمعنا تستطيع – قبل الزواج على الأقل – أن تكيف نفسها بالرجل الذى سترتبط به ؛ فهى مؤمنة مع المؤمن ملحدة مع الملحد ، ومع ذلك فقد يتلاعمن وهذا الوضع الجديد ويصبح عادةً لهن" (٨٧) .

كما أننا ندرك من خلال النص أن علاقة الراوى بنجوى علاقة واهية ؛ فهو يقول إنه قابلها مرة واحدة فى جمع من الأصدقاء . من الطبيعى أن يثير هذا بعض الأسئلة عن دور الراوى ، وعن قصده من أن يكتب إلى امرأة تربطه بها علاقة هى – كما نعرف من كل المصادر – لا تكاد توجد . مما يمكن أن يُفترض أنه ربما يريد أن يقنع نجوى ، أن يشجعها على أن تعاود التفكير فى أن تتزوج صديقه ، فهو – فى أول فقرة من رسالته – يقول : "وكنت أكتب إليكِ أخيراً عسى أن تقفى معه فى بطولة مخافة أن يفقد ثقته فى الإنسان ، حيث كنتِ أنتِ بالنسبة له صلته الحقيقية بعالم الواقع والإنسان" (٨٨) أمر آخر – وإن يكن غير موثَّق – يوحى بأن الراوى هو "بديل الأنا" لرجل تعرض للنبذ ، وهو يكتب هذا "الخطاب مدفوعًا بإحساسه بالمهانة ، ودفاعًا عن كرامته متخذًا صيغة "الصديق" لكى يوجد مسافة تفصل بينه وبين الموضوع ، أو تُخرجه من نطاقه ، وبالتأكيد فبالنسبة لكون الراوى شخصًا لا يعرف نجوى جيداً ، فإنه يبدو أنه على علم بكل شيء ، ولديه بصيرة نافذة إلى أعماقها ، وأعماق عاشقها ، وعواطف كل منهما وأدق دقائق العلاقة بينهما .

يتسم أسلوب هذا النص بنغمة عاطفية ، كثيراً ما توحى بإحساس بالمرارة والحساسية ؛ وهو ما يدل مرة أخرى على قدر ما يزال باقيًا من تأثير الرومانسية ، ويتمثل ذلك فى تعبيرات كهذه : "وكان صديقى قد اندفع نحوك بكل ما يملك من حب وإخلاص " (٨٩) ثم "غرق فى عينيك العسليتين وشعرك الذهبى فأخذته النشوة" (٩٠) .

كما يرسم لنا الراوى صورة حالمة لصديقه ، يبدو فيها مؤدياً لدور البطل الرومانسى الذى يشدو بأغنيات الحب عن عينى نجوى ، وتصدر منه تصريحات اللوعة المشبوبة "إن الحب إمكانية ضخمة فى نفوسنا البشرية قد يئدها المجتمع ، وقد يصدمها" (٩١) . يرينا الراوى أيضًا أنه فى ميدان معركة الحب ، فإن صديقه يتصف بالنبل واحترام المبدأ ، أما نجوى فهى الجبان الذى يستسلم لأعدائه . مثال أخر على رومانسية النص هو التأكيد على الحب الروحانى الأفلاطونى دون الشهوى .

فى مجملها ؛ تشكل هذه القصة إعلانًا عن موقف ، وتعبيرًا فاصلاً فى قضية ، كثيرًا ما يأتى لاذعًا وملتاعًا ، وبذلك فإن الراوى لا يلجأ إلى التعبيرات المجازية إلا لمامًا ؛ ربما لكى يضفى على النص طابع الأحقية والعقلانية. لغة المجاز، كما هى كائنة ، قوامها التشبيهات والاستعارات البسيطة والمتسمة بالتواضع : علاقة الحب عمومًا معركة أو رحلة ، ولكن نجوى توصف بأنها "قطعة من قماش لهم الحق فى المزايدة عليك" (٩٢) كما يقول الناقد ريمون فرنسيس ؛ الراوى فى رسالة إلى امرأة ، لا يجشِّم نفسه مشقة البلاغة الزائفة ، ولايضحى بشىء لأجلها ، وهو أيضًا يبدى هذه الملحوظة عن بنية النص :

"فى هذا النص يتذكر المؤلف الحائز على ليسانس الفلسفة دروس أساتذته ؛ فالرسالة التى يكتبها إلى امرأة – هى نجوى ، بدافع من أن ضحية نجوى هو صديقه (٩٣) . هذه الرسالة تتخذ فى بعض فقراتها شكل بحث قام به طالب جامعى . فالأحداث والأفكار والافتراضات والاثباتات والمقدمة والخاتمة ، كل هذه الأجزاء قد نظمها فنان متمكن من فنه" (٩٤) .

هناك الكثير مما يمكن استقراؤه من الحديث الأيديولوجى الذى تبثه "رسالة إلى امرأة" – فالنص لا يقف عند حد الإفصاح عن مدى سطوة الهيمنة الذكرية على بنية المجتمع المصرى ، بل إنه أيضًا يصور إلى أى مدى ينبنى النص نفسه على هذه الهيمنة ذاتها . فبرغم ما يبدو على سطح هذه القصة من نزعة إلى المساواة ، فإن إعادة قراءتها من منظور حقوق المرأة ، والدعوة إليها ستكشف عن ظاهرتين : أولاهما أن هذه القصة هى التعبير الصادر من مؤلف واضح أنه رجل ، والثانية هو أنها تؤكد أو ترسِّخ حديثًا يأتى بصيغة المتكلم الذكر ، أكثر مما تقف فى مواجهة هذا الحديث أو تحاول تفكيكه ، يتضح هذا من نقاط متعددة ، منها بصفة خاصة أنها تعلو بالنفس المروية ، وتجعلها تفوق الآخر بشكل يتناظر مع تغليب المجتمع للذكر على الأنثى . ومن الصور التى تَرِد فى هذا النص يمكننا أن نرى كيف أن المؤلف يقوم ببناء النفس والآخر ؛ متبعًا فى ذلك خطوطًا مسبقة ومحددة بواسطة المجتمع ، الذكر والأنثى قطبان متضادان ؛ من حيث أنهما نمطان سائدان ، فالذكر قادر ومتفوق ، أو متسيد وصلب ، أما الأنثى فأشبه ما تكون بطفلة وضعيفة وساذجة .

وقد لا يكون الذكر (النفس) واعيًا لإدراكه للأنثى (الآخر) على أنها لغز محير يعجز عن سبر أغواره ، لكنه يظل مدفوعًا بحافز يحثه على أن "يعرف" حقيقة الأنثى – وبالتالي يسيطر عليها . ومن الغريب أيضًا أنه بينما نجد الذكر يتهم الأنثى فى هذا النص بمقاومته أو الانصراف عنه ، فإن النص يظل يكشف عن التصلب ، أو أحادية الجانب فيما يستخدمه من منطق . يتضح هذا من اتخاذه لموقف صاحب الحق فيما يطالب به ، وأيضًا فى حقيقة أنه بينما هو يتشابك مع عالم الآخر فإن هذا لا يبدو أنه يثير أى انعكاس على النفس . يضاف لذلك أن أقوال الذكر تنحو إلى أن تكون ذاتية ومتعصبة ، وإذا كانت نجوى ليست متفقة معه فهى إذن تُصَوَّر على أنها معادية له ؛ وهو ما يتضح من ملحوظة الراوى من أنها "لا يمكن أن تكون مجرد كائن محايد فى حياته" (٩٥) ، مما يعنى أنها يجب أن تكون "كل شىء أو لا شىء" ، كما أن اتخاذ الرسالة شكل المونولوج يؤكد أيضًا خاصية الانفراد بالرأى ، من حيث أنه لا يوفر لنجوى منبرًا تتخذه لكى تشرح موقفها ، أو تدافع عنه . وهكذا فإننا لأكثر من سبب نجد أن مثالية البطل غالبًا ما تتصف بالاستغراق فى الذات وبعدم النضج ، بينما تفقد نزعته الليبرالية جاذبيتها على ضوء مركزية الأنا عنده ، وانحراف مآخذه عن أهدافها .

كما أن إعادة قراءة القصة من منظور قضية المرأة سيؤدى إلى ظهور مفارقة تتمثل فى أن الهوية الذكرية تقوم على "أنا" القلب لا العقل ، بينما الأنثى – وهو أمر مثير للعجب – تشكل القطب المقابل المضاد ؛ وهو قطب براجماتى أو عملى من شأنه أن يقلب أو يبطل إدراك المرأة على أنها غير عقلانية العاطفة ، خصوصًا عندما نلاحظ أن نجوى تتصف بتوازن عاطفى نسبى ، بينما المعجب بها يصبح ضحية انبهار لا ضابط له . ولا يقل عن ذلك سخرية أنه بينما تعد المرأة عاجزة عن أن تخلِّص نفسها من عبوديتها للتقاليد (بموافقتها على زواج فاخر مرتب فى مواجهة بديل آخر قائم على حب متبادل) فإنها تظل قادرة على أن تدبر أمور حياتها ، وأن تتحكم فى مصيرها ، ولو لم يكن هناك مبرر آخر لذلك سوى تأمين معيشتها .

يقول "شارل ڤيال" – بشكل يمكن الاعتراض عليه – إن "رسالة إلى امرأة" هى فى واقع الأمر مقدّر لها أن تُظهر أنه من المستحيل "تحرير" امرأة إذا كانت هى لا تريد ذلك – إذ إنه ... هل يمكنها أن تريد ذلك ؟ (٩٦) فى رأيى أن "رسالة إلى امرأة" مقدّر لها أن تظهر أنه من المستحيل تحرير امرأة إذا كان التغير السلوكى – مذكرًا كان

أم مؤنثًا - لا يتناسب مع التغير الاجتماعي . نجوى في سياق النص ، تظهر في صورة امرأة "فشلت" لأن طموحاتها - وإن تكن متواضعة - لا يمكنها أن تتحول إلى واقع اجتماعي ، ولأنها محصورة بين نموذج ليبرالي تقدمي للهوية ، وبين بنية عربية أكثر التزامًا بالتقاليد ؛ فهي تبدو أنها تحاول إرضاء الجميع لكنها تنتهي إلى ألا ترضي أحدًا . وكما تقول أمينة السعيد ، الكاتبة المصرية ، ورائدة حركة حقوق المرأة :

"من التحديات البالغة الأهمية التي تواجه المرأة العربية اليوم هو ما يتمثل في محاولتها أن تحقق التوازي بين أفكارها وتصرفاتها ومشاعرها - من جهة - والواقع الاجتماعي المعاصر المحيط بها ، من جهة أخرى . "قد يتحرك المجتمع بسرعة مذهلة ولكن العقل يظل غير قادر على مسايرة خطواته ، وينطبق هذا بصفة خاصة على الأمور المتعلقة بالمرأة" (٩٧) .

٤- الحذاء ١٩٥١

هذه هي آخر قصة نتناولها بالتحليل من الأعمال التي تنتمي لهاتين السنتين ، وسوف نجد فيها هي أيضـًا بعض الموضوعات والمضامين التي ألفناها في "القيظ" و "العشاق الخمسة" - وإن يكن بدرجة أكبر من الظهور والتطور - يصف الشاروني هذه القصة "الحذاء" بأنها تنبؤية ، ويقول بأنها - من بين جميع قصصه - هي الوحيدة التي تتنبأ بقيام ثورة ١٩٥٢ بأعلى درجة من الثقة والقوة (٩٨) . فلاشك أنها نص يتصف بالعمق الأيديولوجي والالتزام السياسي ، من حيث أنها تواجه مشكلات مصر الاجتماعية وتهاجمها وتدينها ، بينما تعبِّر بتفصيل واضح عن الرغبة في التغيير ، وما يلزمه من إرادة ؛ وبرغم أنها كُتبت قبل ارتفاع مد الالتزام الأدبي في مصر ببضع سنوات . مما يثير الاهتمام بهذه القصة بصفة خاصة هو أنها لم تُنشر مرة أخرى لغاية ١٩٦٩ عندما ظهرت في المجموعة الثالثة للشاروني الزحام (٩٩) . هذه السنوات الثماني عشرة التي تفصل بين نشر هذه القصة لأول مرة ثم لثاني مرة تشير إلى مدى حداثتها ، ومدى السبق الذي حققته ، وكيف أنها كانت تنبؤية - لا من الوجهة السياسية فقط ، بل من حيث المذهب الفني أيضـًا ، وأنها وضعت الأساس للاتجاه الحديث ، (والذي كان قد وصل لتوه إلى قمته في الوقت الذي ظهرت فيه "الزحام")

إلى جانب "دفاع منتصف الليل" ، والتى لن يتسنى لنا دراستها هنا لضيق المقام ، يمكننا أن نصف الحذاء بأنها أكثر قصص الشاروني حداثة مما نشر أثناء تلك الفترة ، وفيما يلى مبررات ذلك :

تدور "الحذاء" حول تفاصيل معركة مستمرة بين مأمون – وهو شاب محبط فى أوائل العشرينيات من عمره – وحذائه القديم المتهالك ، الذى دب فيه البلى والتلف وكثرت أعمال الترقيع إلى حد لم يعد يتسنى إصلاحه . ومأمون يعمل ساعياً فى أحد أقسام وزارة المالية ويتقاضى أجراً لا يمكّنه من أن يحظى بترف شراء زوج جديد ، عليه أن يرضى بالمضى في ترقيع الحذاء بحيث أنه فى كل مرة يصبح أكثر انكماشاً ، وأشد إيلامًا إلى أن بدأ يشل حركة قدميه ، كما أنه أيضًا يحس بالضياع واليأس من عمل مثير للإحباط ، وحياة جدبة تخلو من العاطفة ، والعزلة التى يعانيها فى مجتمع يتصف بالسطحية والعجز ، وقد أدى به الإحساس بالقهر والانطواء إلى أن أصبحت معاناته دفينة فى نفسه ، وتتخذ شكل الأحلام والمغامرات الخيالية التى يقترب بعضها من العنف والبشاعة ؛ ففى إحدى المناسبات بدأ يتصور نفسه وهو يضرب واحداً من رجال الشرطة ، وفى أخرى يسرق الملابس المعلقة فى شرفات المنازل ، وفى غيرها يتصور نفسه يغتصب النساء .

يمضى بنا النص إلى حيث نجد مأمون يأخذ حذاءه للإصلاح مرة جديدة ، وعادة ما يتصادف ذهابه إلى الإسكافى مع مناسبة سياسية أو عاطفية لها أهميتها . فى إحدى هذه المرات ماتت أمه وفى أخرى حدثت مظاهرات فى الشوارع ، وقُتل عدد من المشاركين فيها . فى الزيارة الحادية عشرة رفض الإسكافى أن يرتق الحذاء ، وأوقع مأمون فى مأزق مهين ، وقامت مشادة بين الرجلين وافق الإسكافى فى إثرها على أن يقوم بالإصلاح بشرط أن تكون هذه آخر مرة ، ولا محاولات بعدها . فى هذه المرة أصبح الحذاء يضيق بالغرز والترقيع إلى حد يشل قدميه ويطبق عليهما أكثر من أى وقت سابق ، ووصلت الآلام التى يحس بها حداً يجعل ارتداء هذا الحذاء يكاد يكون أمراً تام الاستحالة . فى المشهد النهائى للقصة ، نرى مأمون وهو ينزع فردتى حذائه ليستخرج منهما قدميه المشوهتين المتورمتين ، محرراً أصابعهما الموجوعة من هذا السجن القظيع ، ثم يحبو نحو فراشه ليجد الملاذ فى نوم مريح .

النفس والآخر : الإحساس بالغربة عند المواطن

مأمون هنا هو الفرد المواطن ؛ وهو يعانى الفقر والإحباط والهوان والمذلة ؛ وهو النفس المروية فى هذا النص . مهنته تتناسب مع مكانته الاجتماعية المتواضعة : وهو فى نظر رؤسائه ليس أكثر من ساعٍ . مأمون يأتى بالمشروبات ويقضى مختلف الطلبات ، ولا يبادر أحداً بحديث ، يتكلم عندما يخاطَب فقط . وهو فرد منعزل ومكتئب يعانى الوحدة ، ويعيش على حافة الوجود ، يحوم حول الناس والأحداث ، يرقبها من بعيد دون أن يتوصل إلى إدراك حقيقة ما يراه ، وينصت دون أن يشارك فى حديث أو شعور . ومثل غيره من شخصيات هذا الفصل ، يفتقر مأمون إلى الصوت أو الوسيلة التى يفصح بها عن نفسه ، ولا يجد السلوان إلا فى العزلة اللاواعية التى يلتمسها فى نومه ؛ حيث ينسحب منطوياً على ذاته الأصيلة البسيطة ، مكان "الجنون المرير" (١٠٠) هذا ، الذى يصفه الراوى بأنه "سرٌّ كبير" (١٠١) ؛ وهو الموضع الذى يَعرِّفه مأمون بأنه "وجودنا الحقيقى المستقل" (١٠٢) .

على مستوى الجماعة ، مأمون نموذج لهوية الجماهير المصرية . فالأغلبية – شأنها شأنه – تتعرض للقمع والإحباط ؛ وهى تتصف بالعجز السياسى والاقتصادى ، وممارسة وظائف شحيحة الأجر ومفروض عليها الخرس ، إلا أنه – كما هى الحال فى كثير من أبطال قصص الشارونى ، هناك مسافة تفصل بين النفس الفردية والمجتمع ، التى هى قطعة منه ؛ إذ إنه بدلاً من الانتماء للجماعة ، نجد مأمون يحتقر هذه الجماعة ، ويحس أنه منفصل عنها ، إنه يجبر نفسه على منفى من اختياره ، وهو يرى فى المجتمع قطيعاً من الحيوانات الوديعة ؛ فهو مستسلم ومتوائم ، ولا يسائل قيادته فى شىء ؛ يحس أنه مستبعَد ومغترب عن أفعال الناس وسلوكهم ، وعن ابتساماتهم الضحلة وأحاديثهم التافهة ، وصبرهم الذى لا يهن فى مواجهة المكاره ، والأهداف الضئيلة التى يرتضونها لأنفسهم ولأقرانهم :

" إنه لَيَلْقاهم فى الطرق والترامات والسيارات ، فيجدهم يتحدثون ويبتسمون ، وينظر إلى نفسه فإذا هو كذلك يتحدث ويبتسم ، فيتساءل عما إذا لم يكن وراء أحاديثهم وبسماتهم ثمة مرارة تهجع فى ركن قَصىٍّ من قلوبهم" (١٠٣) .

وفى صراعه من أجل ملاءمة هويته المخبوءة مع زيف الحقيقة المحيطة به ، يتواءم مأمون مع نموذج النفس المروية المفتت ، مع اقتناعه بأن وجوده ليس أكذوبةً لعينة مقيتة ، فإن نفاق الذين يحيطون به – لكونه نفاق البقاء – يتركه متحيراً في الأمر ، بل وشاكًا في إدراكه لهذا الوجود . مثل هذه الحيرة وهذا الشك يتركانه منعزلاً ومرتعبًا ، وأكثر رسوخًا في مشاعره في حالة الانفصال التي يعانيها . وكما يقول الراوي : "ليس يدري مأمون إلى أي حد هو يشابه الناس في مشاعرهم .. و هل تراهم يتعلقون مثله بألم قد يطول أو تراهم ينسون .وكل فجر يجددون حياتهم ويمضون!" (١٠٤) الخوف عنصر في تحديد النفس المروية ؛ وهو داخلي وخارجي التوجه في آن واحد :

" وقد بدأ يخاف نفسه ويخشى ما يزدحم فيها من قوى الكآبة والشهوة . بدأ يحس أنه مدفوع نحو جريمة فظيعة ومجهولة ، لا يعرف أين تقع ولا متى تقع ، لكنه يملك أسبابها في بدنه وشعوره" (١٠٥) .

مرة أخرى نجد الآخر الراوي في "الحذاء" هو الآخر المهيمن ؛ وهو يتمثل على هيئة "النظام العتيق" في مصر ، ويتمثل في صورتين مجردتين للسلطة : الحكومة ، متجسدة في موظفيها الذين يعمل مأمون معهم في وزارة المالية ، وقوات أمن الدولة ، الذين يظهرون عمومًا في إطار المظاهرات والإضرابات – التي يرد ذكرها في سياق القصة . يتأسس التفاعل بين النفس والآخر على المسافة والفوارق ، وبين آن وآخر يتفاقم ويتحول إلى صراع عنيف ، أما التوتر بين النفس والآخر فتعبِّر عنه بكل وضوح علاقة مأمون بالموظفين : فهم – بخلافه – أعضاء في فريق الصفوة ، الذي يؤكد وجوده وصف الراوي لهم بأنهم "مجتمع صغير" (١٠٦) ؛ وهم يُظهرون ثقة بأنفسهم واستمتاعًا بحياتهم تفتقده النفس ، إنهم أحرار ومحبون للمرح ، حياتهم الاجتماعية المليئة والمثيرة تبرهن عليها حكايات الحب والأسرار الغرامية التي يشاركونها . كما أنهم ينعمون بحيوات مهنية مُرضية لذواتهم ومجزية لهم ؛ فهم منشغلون بما "يبدو أنه من أهم أعمال الدولة وأخطرها" (١٠٧) . وقد اعتاد مأمون أن يستمتع بـ "روح الفكاهة" (١٠٨) التي كانت تسيطر عليهم ، بل ويتخيل نفسه وهو يستمتع باستراق السمع على أقاصيصهم ومغامراتهم . ولكنه كان أيضًا يحسدهم على ما هم فيه ولا يسعه إلا أن يتساءل مستهينًا بأمرهم عما اذا كانت قصصهم والمُلَح التي يروونها تخفي "شيئًا مريرًا وفظيعًا قابعًا في كل نفس من نفوسهم " (١٠٩) ؛ إذ إنهم برغم ما كان هؤلاء الكتبة ينعمون به

من امتيازات ، فقد كانوا يتصفون بنفس الضحالة والخنوع اللذين يسودان بقية المجتمع ، كان هناك فارق واحد هو أنهم لا يتطلبون الدعم أو الموافقة إلا من داخل الفئة الاجتماعية التى ينتمون إليها .

تسود قصة "الحذاء" نغمة الاغتراب الوجودية ؛ مأمون - النفس المروية - يُظهر علامات القلق والتوتر والمرضية الأنطولوجية ، وينظر بعين التشكك إلى ما يراه فى هذه الحياة من لا معقولية ، إحساسه بالغربة ينبع بصفة أساسية من حقيقة أن كل شىء فى الدنيا بالنسبة له هو "آخر" ، وبوصفه عضواً فى طبقة اجتماعية كبيرة وفقيرة جداً ، فإن مأمون مستبعد من صفوة صغيرة لكنها غنية ، وهو يحس أنه مُستبعَد أيضاً ؛ لأنه ينطوى على طموحات وأحلام انفرادية ، ولكنه يدرك أن رغباته يجب أن يتحكم فيها الآخر - وهى نفسها تتحكم فى هذا الآخر ، وهو يشعر بالإحباط من الطريقة التى ينظر بها الآخر إليه ، ومن حقيقة أن احتياجاته الذاتية تحظى بالتجاهل والإهمال .

"مضى يحمل الأوراق ويرفع الأقداح ، ويسمعهم يتحدثون ويتفكهون ، وهو يصعد ويهبط ويصعد ، شاعراً أن العمل المنوط به مرهق وعبثى ، وأن قدراته تؤهله لوضع آخر لا يستطيع أن يدركه إدراكاً واضحاً ، لكنه يستشعره كلما وجد أنه لا يزال فى الثانية والعشرين ، وأنه قادر على أن يشتهى كل امرأة ، وأن قوة جبارة مدمرة تكمن فى دمائه وجسده وتمتد إلى أطرافه . كان يبحث عن أشياء يتحداها ، ولكن رقة الناس وظرفهم وتجاهلهم المؤدب لطاقاته وأحلامه لم تكن إلا لتطمس كل تفتح يضطرم فى أعماقه ، فيحس بلون من الشيخوخة يغمره حتى ينزعج ويزداد انزعاجاً كلما أدرك أنه رُبط إلى عجلة لا فكاك له منها ، وكل عام يمر ، بل كل يوم وكل لحظة يحياها ، تزيده ارتباطاً بهذه العجلة ، وتفقده كل أمل فى التحرك والصعود ؛ فهو يزداد تقيداً بهذا النوع من العمل ، ويزداد غربة عن كل مقدرة أخرى" (١١٠) .

دلائل الانحلال الاجتماعى :

برغم أن "الحذاء" لا تعبِّر بصراحة عن مناخ التحلل الاجتماعى الذى ساد القاهرة فى أواخر الأربعينيات ، فإنها يمكن أن تعد منتمية لتلك الحقبة ، ويمكننا أن نستدل على هذا من علامات واضحة فى النص ؛ مثل الإشارة إلى إضرابات الطلبة

والمظاهرات العامة ، والانفجار الوبائى واغتيال شخصية بارزة (ربما لدوافع سياسية) (١١١) يأتى ذكر هذه الأحداث كنغم مصاحب مع الحذاء ، كما يتضح من هذه الأمثلة :

"ويوم أضرب الطلبة وسارت المظاهرات وهتفت الجماهير وقُتل ثلاثة منهم فى الميدان الكبير كان قد أصلح حذاءه للمرة الخامسة" (١١٢) .

"ثم انتشر الوباء الأصفر ، وأضرب المدرسون والطلبة والطالبات ، ومرضت أمه ، وأُغلقت الجامعات وحوصرت ، وصودرت الاجتماعات ، وصودرت الصحف والصحف والصحف ، وانتحر أخوه ، وهو ذاهب يصلح حذاءه للمرة العاشرة" (١١٣) .

من بين كل قصص يوسف الشارونى التى ظهرت خلال تلك الحقبة ، يمكننا أن نقول إن "الحذاء" هى أكثرها تجريبية و "حداثة" ، ويتمثل هذا فى استخدامه لغة مجردة مما يعد "طبيعيًا" ، وفى نسيج السرد وإيقاعه ، والتوسع فى استخدام الرمز والمجاز . أكثر هذه الرموز ظهوراً هو الحذاء الذى تتخذه عنوانًا ؛ وهو كناية مثيرة - وإن تكن متسمة بالبساطة - تدل على الآخر ؛ وهو مكبل ، ومؤذٍ ، ومتعفن - ثم ، وفوق كل شىء - أفضل ما هو متاح . بذلك فإن كل عملية إصلاح تمثِّل تواؤمًا عقيما مع النظام القائم ، أو قراراً من جانب الشعب ، "بالرضا والترقيع" وليس بأن يُستبدل به طراز جديد يكون أكثر صلاحية ؛ إذ إنه ، كما يقول لنا الراوى إن المصريين "يرقعون كل شىء .. أحذيتهم وملابسهم ونظام حياتهم" (١١٤) . وفى المشهد الذى نرى فيه الإسكافى يقوم بإصلاح الحذاء للمرة الأخيرة ، نجد الشارونى يستخدم لغة تخلو من العاطفة وأيضًا من الانفعال . آلية الأسلوب ، مقصود منها أن تدل على وضع يتصف بالخواء والضلال :

"وراَه يدق مسماراً ويغرز مخرزه ثم يلتقط الإبرة وينادى الصبى ويوقد المصباح ويدق مسماراً ويغرز مخرزه ويغرز إبرته ويبصق ويتناول خيطًا ثم خيطًا ثم يقطع بسكينته قطعة من الجلد فقطعة أخرى فثالثة فرابعة" (١١٥) .

مما يستلفت الانتباه أيضًا ويستحقه ، أنه بعد عمليه الترقيع الأخيرة هذه ، تجد مأمون يحس بأنه قد أصبح غريبًا تمامًا عن حذائه وبشكل لا يمكن تلافيه :

"فى كل مرة كان مأمون يسترد حذاءه وقد أصبح أكثر غربة عنه ، كان يراه قد ازداد هرمًا وازداد تساندًا فى غيرفائدة . إلا أنه فى هذه المرة لم يره قد تغير إلى هذا الحد فحسب ، بل أحسه غريبًا عنه عندما عاد يضغط فيه قدميه " (١١٦)

وهكذا فإن الصراع بين حذاء مأمون وقدميه صراع رمزى : إذا كان الحذاء – كما نقول – يمثل الآخر المهيمن ، فالقدم إذن تمثل النفس الجماعية ، والأصابع هى الشعب المصرى . يضاف لذلك ، التورم التدريجي للقدم فى داخل الحذاء القديم المتهرئ يشير إلى أمة يليق بها أن تتفجر من محبسها المستحيل ، وبالقطع ، فإن بزوغ عقلية وطنية جديدة مشار إليه فى المقتطفات الواردة فيما يلى ، والتى تتضمن إيماءات واضح بما لا يقبل الشك أنها تحض على قلب الأوضاع :

" فخلع سريعًا حذاءه وخلع جوربيه وتأمل جوربيه وتأمل قدميه . أما حذاؤه فكان الآن متماسكًا متساندًا ، متربًا قبيحًا ، أما جورباه فألقاهما بعيدًا فوق الأرض فرقدا هناك كأنهما كائنان أسودان متعفنان ، والخروق فيهما كأنها احتجاجات قديمة مهملة ، أما قدماه فقد أخذت أصابعهما تتحرك جميعها محتكة ببعضها كأنها تتهامس فيما بينها بشكوى غريبة مؤلمة ؛ وهى تنفض عنها العرق المتصاعد كرائحة الخل نحو عالم خفى غير مرئى "(١١٧)

كأنما قدماه اللتان تمتعتا ببعض حريتهما أثناء هذه اللحظات قد ازدادتا تضخمًا ؛ تضخمًا ملحوظًا وحقيقيًا وموجودًا "(١١٨)

ويستخدم الشارونى فى " الحذاء " مجالاً غير مسبوق من التقنيات الجديدة فى القص ، وبصفة خاصة فى تقديمه للآخر المهيمن ؛ فهو أولاً يستخدم التغريب ، كما فى هذا التشبيه " ثم يلمح حذاءه العتيق الضخم ممتدًا أمامه كأنه تحذير أو نذير " (١١٩) وهو ما يوحى أيضًا بدور الشرطى التسلطى الذى يلعبه الآخر . وثانيًا – يستخدم الإشارة إلى الأشياء بمكوناتها ؛ فهو يصف الشرطة والجيش بكلمات " العصى والخوذات والمدافع والأزرار " (١٢٠) وبذلك فإنه يهبط بها لتتحول إلى أشياء فقدت آدميتها ، مجرد أدوات تستخدمها الدولة فى القمع . ثالثًا – هذه الصورة النيتشوية لمأمون وهو " مربوط بعجلة " (انظر الحاشية ١١٠ فيما سبق) وهى لا تذكّر بما يتصف به الآخر من الجمود والبرود الآلى فحسب ، بل أيضًا بثقافة الاعتماد التى لابد لها من أجل بقائها هى ذاتها . كما أننا نجد إيماءات للآخر فى داخل تكوين أسرة مأمون ، فى الأم التى توفيت والأخ الذى ينتحر ، والأب الذى لا نعرف عنه إلا غيبته . هذا المشهد الأسرى ، بدون أبوين يقدمان الرعاية ، وبدون منظومة متماسكة للقربى أو بناء للسلطة ، هو أيضًا تصوير آخر لنظام اجتماعى سياسى يتداعى ،

وبالمثل فإن غيبة الأب ، الذى من المألوف اتخاذه رمزًا لحاكم أو نظام عام ، تصور مجتمعًا يفتقد القيادة ؛ مثل زورق بدون دفة .

هناك توتر يسود " الحذاء " وعوامل متعددة تُبقي عليه قائمًا ، من ذلك الطريقة التى تُتخذ بها الأحداث السياسية أساسًا للبناء عليها ، والتصوير الجهنمى للعاصمة - القاهرة - الكثير من هذا يذكِّرنا بـ " القيظ "

"وكان عليه أن يسير ويسير فى طرقات المدينة وأزقتها ، مشتعلاً مع القيظ مختنقًا فى ملابسه ، مجنونًا مع السر الكبير الشائع فى كل مكان ، .. سار بحذائه فى الشوارع المتسعة الكبيرة ، وفى الأزقة الرطبة المختنقة ، على الأرض المحترقة فى وهج الشمس ، وفى الوحل المزدحم عند المنعطفات والزوايا .. داس به القاذورات ، وأعقاب السجائر ، والحشرات الهائمة المطمئنة "(١٢١) كما أن هناك قفزات متكررة وإحساسًا بالتوتر العصبى يسرى فى أسلوب السرد ، يعيد إثارة القلق الذى يعانيه مأمون ، وأحلامه وخيالاته . وفى أشد المواضع حدة نجد النص يبدو كما لو كان يوشك أن ينقلب إلي هذيان بينما نجده فى لحظات أكثر يقظة ، يتجول بلا هدف ، موحيًا بالمسار الممتد للتأمل الفلسفى . فى هذا المثال نرى السرد يبدأ بنغمة عالية تجاهد لتشق طريقها ، ما تلبث أن تتداعى بسرعة للتحول إلى هذيان وخواء :

" ثم تلفت نحو الفراش وأخذ يزحف ببطء وانقباض .. وثمة صوت يدعوه إلى الطعام وهو يزحف ويتسلل ويزحف ، ونفسه تنطوى على نفسه ، وتماسك النهار يتداعى وحشد من المشاعر يتزاحم ، وثمة مدينة يسودها الحريق ، وطلقات البنادق بين حين وآخر ، والعصى والخوذات والمدافع والأزرار ، وأقداح القهوة وأوراق الموظفين تصعد وتهبط ، وتهبط وتصعد ، واللزوجة ، وأخوه انتحر ، والعفن والإضراب وأمه تموت ، والأزقة فى الحروب فى الوحل فى الفتيات فى النساء "(١٢٢)

ويمتلىء النص بنماذج التكرار اللفظى الذى يشبه الغيبوبة ، فقرات من الصياغة الحرة غير المباشرة ، وجمل تتكون من عبارات متعثرة لا نهاية لها ، تتحد هذه معًا لتعطى إيقاعًا لمختلف أجزاء النص ، وتعكس تأثير فقدان الوعى ، ثم - فى بعض المواضع - دوافع الرغبة الجنسية .

نلمس فى " الحذاء " علاقة أصيلة بين رغبات الشخصية الرئيسية مأمون ، ونظائرها عند المؤلف ؛ كلاهما لديه رغبة متأصلة فى الحرية والسعادة والتماسك الاجتماعى والمساواة . ويظهر الظلم الاجتماعى كنغمة سائدة ، والراوى فى أحد المواضع يروى كيف أن صانع الأحذية يكسب من ترقيعها أكثر مما يأتيه من بيع الجديد منها . " فهذه الحرب وهذا الغلاء والضنك الذى يحيا فيه هؤلاء لا يجعلهم يفكرون فى عمل أحذية جديدة ، بل دائمًا يريدون أن يرقعوا القديم " (١٢٣) الأحذية الجديدة إذن هى مجرد امتيازات للقلة المحظوظة ؛ وهى ترف يُشتهى ، بعيد المنال غير متاح :

"فمضى يتعرف من خلف واجهات المحال على عالم الأحذية بأنواعها وأحجامها ، شاهد الأحذية البيضاء والصفراء ، والبيضاء والحمراء ، والحمراء والسوداء ، أحذية الأطفال وأحذية الكبار ، أحذية الصيف وأحذية الشتاء ، أحذية السيدات لأقدام السيدات ، وأحذية الرجال لأقدام الرجال ، كلها مزركشة وجديدة ومتينة وكثيرة خلف الزجاج ، الزجاج والبلور والحرمان ، ثم الحفاة والحفاة لا عدد لهم ولاحصر ، يدوسون فى وحل الشتاء ، وقيظ الصيف ؛ وهم يمضون ويمضون نحو غايات مجهولة ، وحاجات مسلوبة ومآرب لا تبتدىء ولا تنتهى "(١٢٤)

برغم ما يتمثل فى هذه القصة من عنف ومرض ورعب ، فإن النظرة اليوتوبية كامنة فيها ، وتلمِّح لشكل آخر من أشكال الحياة يكون بديلاً للحياة فى المستقبل لهذه الأمة . قد يتمثل هذا فى أوضح صوره فى قول الراوى الذى يختتمها به ويتخذ فيه وضع الذى يعرف كل شىء . " ثمة حدث خطير وعظيم ينتظره ولا يخشاه "(١٢٥) . كما فى العشاق الخمسة " نجد الشارونى يختتم " الحذاء" بعبارة محيِّرة ، تشير إلى الأحداث الخطيرة التى تحلق فوق الأفق القومى ، لكونها واحداً من عدد من العناصر التى يحتويها النص ، والتى يمكن أن تعد بحق " نبوءة "

النتيجة

معظم القصص التى كتبها يوسف الشارونى فى تلك الحقبة تتضمن نصًا موازيًا ينطوى على محتوى أيديولوجى تام الوضوح - إن لم يكن ثوريًا - يتطرق إلى الإطار السياسى المحيط بأحداثها وشخصياتها . والرسالة تدعو إلى نبذ النظام المتجمد المنحل والتركة الإقطاعية البالية ، والحكم المستبد الخانق . كما أن هذه الأعمال ترفض فكرة التعايش مع أنظمة

أو قيم كفت من زمن طويل عن أن تكون صالحة ، وبالقطع فهى ليست شرعية ، كما نرى فى " الحذاء " و " رسالة إلى امرأة " ثم إن هذه القصص توضح كيف أن الثقافة السائدة قد حرمت الفرد من أى حق للتعبير عن طموحاته ، أو أن يستقل بأى فعل ، وبذلك فقد خلقت ثقافة قوامها الاعتماد ، الذى يُقعد الإنسان ويُعجزه . نتيجة لذلك ، فإن رغبات الجماهير تظل مكبوتة لا يتحدث بشأنها أحد ، وإن كان الكثيرون يحافظون على الأوضاع القائمة ، إن لم يكن بحكم العادة فبدافع الخوف من العواقب . من هنا فإن هذه الأعمال – بما تحتويه من إيماءات لا تكاد تخفى إشاراتها لمجريات أمور السياسة المعاصرة – هى أيضًا وثائق تاريخية قيّمة ، من حيث أنها تصوِّر رؤية الكاتب للتاريخ القومى ، وكيف يتناقض مع ما تدعو إليه الثقافة السائدة فى المؤسسة الاجتماعية . وفوق كل شىء فإن هذه القصص تتحدث عن الأمل وعن التفاؤل ؛ من حيث أنها هى المصادر الوحيدة للبقاء والاستمرار ، فى غيبة الاستقرار السياسى ، والمساواة الاجتماعية الاقتصادية .

نرى من هذه القصص الأربع أن المجالين الرئيسيين للتغيير الاجتماعى فى ذلك الوقت كانا : المرأة والطبقات . تتمثل المرأة بصفة خاصة كمشاركة نشطة فى المجتمع القومى الجديد الذى يجرى تشكيله ، ويبدو لنا أنها تعتنق أفكارًا جديدة ، وتضطلع بأدوار جديدة برغم أن قدرًا كبيرًا من هذا كله يتسم بشىء من المثالية . ونتيجة لارتفاع المدّ الشعبى الديموقراطى ، فإننا نجد ما يدل على هوية قومية ناهضة ، تتضح بصفة خاصة فى أعمال من نوع " العشاق الخمسة " ، كما أنه توجد دلائل على تزايد التماسك الاجتماعى ، وتزايد الاعتماد المتبادل بين مختلف الجماعات ، أو الطوائف كما نرى بين الرجال والنساء فى " العشاق الخمسة " و " رسالة إلى امرأة " . هذا الحس بالتماسك يجد التعبير عنه عند الرواة الذين يفضِّلون وجهة النظر الروائية التى يتخذ فيها الكاتب موقع الدراية بكل شىء ، والوجود فى كل موقع : حيث اقتحام موقع الأحداث دون عائق ، والتعبير عن الآراء دون قيود (انظر " القيظ ") تخلق إحساسًا بالتآلف بين الراوى والشخصية المروية ، ومعه شعور بالمشاركة فى المعتقدات والآراء . نماذج النفس الأولية التى أفرختها تلك الحقبة تتضمن المثقفين والمتمدنين من الطبقة الوسطى والنساء المتحررات ، بينما تسودها الخيوط الوجودية ، ومختلف الصور الرمزية من نوع الهذيان والهستريا والعلل الاجتماعية .

بينما تكشف لنا قصص مثل " القيظ " و " الحذاء " عن مدى اتجاه الشارونى إلى التجريب والحداثة ، فإن " العشاق الخمسة " و " رسالة إلى امرأة " أيضًا تحويان دلائل على تأثير ترسبات الرومانسية . إلا أن عددًا من القصص التى كتبها الشارونى

خلال تلك الحقبة تُظهر جانبًا من الحياة السياسية أكثر قتامة ، بمضامين مثل : البارانويا ، والخوف ، والظواهر الجديدة للرقابة والاستجواب . من النماذج الواضحة : " دفاع منتصف الليل " و " الطريق إلى المصحة "[١٢٦] ؛ حيث نجد شخصيات تعرضت للاعتقال والسجن ، أو تحديد الاقامة دون أن يدروا لماذا ، أو من الذى فعل بهم ذلك . وكما سنرى فى الفصول القادمة ، فإن هذه السيناريوهات الكافكاوية المخيفة تعود إلى الظهور بتكرار متزايد فى قصص الشارونى التى جاءت بعد ذلك .

عند نهاية هذه المرحلة من تطور النفس نجدها قد اكتسبت هوية جماعية ، ولكنها ما تزال فى حاجة لأن تدرك ذلك أو تعمل على تنميته على المستوى الفردى ؛ هذا التزايد فى الثقة يعنى أنها آخذة فى التفاؤل والاستجابة ، وأنها تعبِّر عن ذاتها فى مواجهة الظلم الاجتماعى ، وأنها تتلمس الطرق نحو إحداث التغيير ، يضاف لذلك أن النفس قد بدأت تتعلم الانتقاء ؛ بحيث أن الاستبعاد يأتى أغلبه من أعماق النفس – وليس من الأحوال المحيطة بها – كل هذه العوامل تساند عملية تشكيل الوعى – نتيجة لذلك – ينكمش مدى الاعتماد على الغير نسبيًا – فى تلك المرحلة – مع النظر إلى استحالة التوفيق بين الجانبين ؛ باعتبار أن كلاً منهما أمر طبيعى ، وأحيانًا ضرورى . فى الحالات التى يكون فيها الآخر امرأة ، يكون هناك تأكيد على الحب الرومانسى أو العذرى ، أكثر منه على الجنس . ومرة أخرى ، يمكننا أن نختزل العلاقات بين النفس والآخر فى مجموع الصيغ التالية :

النفـــــــــس	الآخـــر
تزايد فى الثقة	الثقة تتعرض للتهديد
مساءلة النفس	تأييد أعمى للذات
دينامية (حركية)	إستاتية (سكونية)
استعداد للأفكار الجديدة	انغلاق أمام الجديد
مؤيد	مُعارض
يرفض الماضى والحاضر مع توجيه للمستقبل	يتمسك بالحاضر ، توجه إلى الماضى
الهوية تتشكل	حس مفتت بالهوية
تنامى الاستقلال	الاستقلال مُعرَّض للتهديد

الهوامش

(١) ظهرت لأول مرة فى مجلة الأديب ، بيروت ، أغسطس ١٩٥٠ ، ثم أعيد نشرها فى مجموعة "العشاق الخمسة " ثم فى "المجموعات الكاملة" الجزء الأول ، ص ١٠٥ - ١١٢ .

(٢) ظهرت لأول مرة فى مجلة الأديب ، بيروت ، فى فبراير ١٩٥٢ ، ثم أعيد نشرها فى "العشاق الخمسة" ، ثم ظهرت تحت عنوان "مطاردة منتصف الليل" فى مجموعة بهذا العنوان ، ثم ظهرت فى الجزء الأول من المجموعات ، بعنوانها الأصلى ، ص ١٤١ - ١٦٠ .

(٣) ظهرت لأول مرة تحت عنوان "أيام الرعب" في الأديب ، بيروت ، سبتمبر ١٩٥٠ ، ثم تغير عنوانها إلى "العشاق الخمسة " فى مجموعة بهذا العنوان ، ثم فى الاعمال الكاملة الجزء الأول ص ٩ - ١٠ .

(٤) ظهرت لأول مرة باسم "رسالتان من نجوى وإلى نجوى " الأديب ، بيروت ، مارس ١٩٥١ ، ثم تغير عنوانها إلى "رسالة إلى امرأة" فى مجموعة بهذا العنوان ، ثم فى الأعمال الكاملة الجزء الأول ص ٢٥٧ - ٢٦٨ .

(٥) ظهرت لأول مرة فى الأديب ، بيروت ، ابريل ١٩٥١ ثم فى الأعمال الكاملة الجزء الثانى ص ١٠٠ - ١٠٩ .

(٦) محمود حسين : « الصراع الطبقى فى مصر ١٩٤٥ - ١٩٧٠ .

(٧) HOPWOOD; OP.CIT.; P. 31

(٨) لم يتمكن الشارونى من كسر هذا الرقم سوى سنة ١٩٩٢ ، عندما أصدر ست قصص ، وقد كان متوسط إنتاجه قصة أو اثنتين فى السنة .

(٩) Ceza Kassem Draz " Opaque And Transparent Discourse In Sonalla Ibrahim's Works" in The View From within : Writers and Critics on Contemporary Arabic literature , ed. Ferial J. Ghazoul , Barbara Harlow (Cairo, A. U. C. Press 1994) p. 135

(١٠) يحيى حقى : " يوسف الشارونى ورسالة إلى امرأة" ، فى "خطوات فى النقد" الطبعة الثانية (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب) ص ٢٢٤ .

(١١) فوزى العنتيل ، يوسف الشارونى مبدعاً وناقداً ، ص ١٢٩ .

(١٢) ظهرت لأول مرة فى "الفصول" ، يناير ١٩٤٧ وأعيد طبعها فى المجموعات ، جـ١ ، ص ٢٠٣ - ٢٠٩ .

(١٣) بيضون : المرجع السابق ذكره ، ص ١٧ .

(١٤) المجموعات ، جـ١ ، ص ١٠٥ .

(١٥) ص ١٠٨ .

(١٦) من المفارقات الملفتة أنه في الوقت الذى ازدهرت فيه النزعة نحو الواقعية الإشتراكية التى أعقبت الثورة المصرية بوقت قصير ، وجهت هذه الاتهامات إلى الشاروني نفسه . فكما يقول حافظ وكوبهام : "يبدو أن استجابته للمتاعب والتغيرات التى أحاقت بجيله كانت تتصف بالانعزال والتفكير الداخلي بدرجة تفوق ما بدا من معاصريه، ونتج عن ذلك أن العديد من أعماله المبكرة كان نصيبها التجاهل أثناء الخمسينيات ، عندما كان الأدب المعنى بالقومية ومشكلات المجتمع (الواقعية الإشتراكية) هو الذى يحظى بالاهتمام (A Reader Of Modern Arabic Short Stories p. 46 .

(١٧) المجموعات ، جـ١ ص ١١٠ .

(١٨) نفس المرجع ، ص ١٠٩ .

(١٩) نفس المرجع ، ص ١٠٨ .

(٢٠) نفس المرجع ، ص ١٠٥ .

(٢١) نفس المرجع ، ص ١٠٨ .

(٢٢) نفس المرجع ، ص ١٠٨ .

(٢٣) Hafez and Cobham, op. cit., p. 46

(٢٤) المجموعات المذكورة ، ص ١٠٥ .

(٢٥) نفس المرجع ، ص ١٠٨ .

(٢٦) نفس المرجع ، ص ١٠٩ .

(٢٧) Giddens , op. cit., pp. 68 - 69

(٢٨) نفس المرجع ، ص ١٠٥ .

(٢٩) نفس المرجع ، ص ١١١ .

(٣٠) الإجراءات المتبعة لاتمام عقد الزواج عند المسلمين .

(٣١) المجموعات ، ص ١٠٨ .

(٣٢) ٢٨- نفس المرجع ، ص ١١١ .

(٣٣) نفس المرجع ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٣٤) ص ١٠٧ .

(٣٥) الكثير من قصص الشاروني التى ظهرت فى تلك الحقبة تحوى صوراً كئيبة وقبيحة ومثيرة الذعر ، أكثر الأمثلة وضوحاً هى القصة الكافكاوية "دفاع منتصف الليل" ، التى تحفل بمثل هذه الصور التى توحى بالعفن والفساد الاجتماعي والخلقي .

(٣٦) نفس المرجع ، ص ١٠٦ .

(٣٧) كما يقول حافظ وكوبهام ، كانت أعمال فرويد هى "الموضة" الشائعة فى ذلك الوقت ، وخصوصاً "تفسير الأحلام" والذى ترجم إلى العربية لأول مرة فى أواخر الأربعينيات OP. CIT., P 55 .

(٣٨) انظر أيضًا قصة الشاروني "الوباء" ، ظهرت لأول مرة في "الأديب" أكتوبر ١٩٥٠ ، وأعيد طبعها في "العشاق الخمسة" ، ثم في المجموعات ، الجزء الأول ص ١٢٣ - ١٣٢.

(٣٩) المجموعات ، ج ا ، ص ١٤ .

(٤٠) من هنا يأتي العنوان الذي كان الشاروني قد اتخذه لهذه القصه أول الأمر "أيام الرعب" ، وفيما يقول لنا فإن الناشر هو الذي رأى أن يختار لها عنوانًا آخر عندما نشرت أولى مجموعاته سنة ١٩٥٤- كان هذا القرار راجعًا لأسباب إستاطيقية إلي حد كبير ، وإن كان عنوان آخر أقل سلبية قد حظي أيضًا بالتفضيل ، في المناخ الذي ساد بعد الثورة وأشاع شيئًا من التفاؤل : "لقاء شخصي مع يوسف الشاروني ، ١٢ سبتمبر ١٩٩٨ .

(٤١) المجموعات ، جـ ١ ، ص ٢٠ .

(٤٢) نفس المرجع ، ص ٢٠ .

(٤٣) يوسف الشاروني في خطاب إلى الباحثة في ٩ يوليو ١٩٩٦ ، مما يثير الاهتمام هنا أنه برغم أنه يذكر عددًا من الطلاب في ذلك الخطاب ، منهم فتحي غانم ، والناقد الشاعر المؤرخ محمود أمين العالم (١٩٢٢م) ، فإنه لا يذكر الكاتبة والناقدة لطيفة الزيات (١٩٢٥م - والأدق ١٩٢٣ ، المترجم) التي يسود الاعتقاد بأن شخصية سلوى في هذه القصة مبنية عليها .

(٤٤) نفس المرجع ، ص ١٤ .

(٤٥) نفس المرجع ، ص ١٣ .

(٤٦) الاسم هنا مناسب لهذا كله : " سلوى " .

(٤٧) نفس المرجع ، ص ١٤ .

(٤٨) العشاق الخمسة ، روزاليوسف ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ٩ .

(٤٩) العشاق الخمسة ، ص ٩ .

(٥٠) المجموعات ، جـ١ ، ص ١٦ .

(٥١) نفس المرجع ، ص ١٦ .

(٥٢) نفس المرجع ، ص ١٥ .

(٥٣) Hafez : " The Modern Arabic Short Stories" p. 293

(٥٤) نفس المرجع ص ٢٩٣ .

(٥٥) المجموعات ، جـ١ ، ص ١٢ .

(٥٦) نفس المرجع ، ص ٢٠ .

(٥٧) نفس المرجع ، ص ١٥ .

(٥٨) نفس المرجع ص ١٣ . هذا التعبير ، وصورة شعب يرزح تحت نير العبودية والتحلل ، لكنه يتطلع إلي مستقبل مجيد موعود ، تتمثل أيضًا في "رسالة القديس بولس إلى أهل رومية (٨:١٨-٢٦) : "إن آلام الزمان الحاضر ليست شيئًا إذا قيست بالمجد الآتي" .

(٥٩) المرجع السابق ذكره ، ص ١٢ .

(٦٠) نفس المرجع ، ص ١٢ .

(٦١) برغم أن هذا ليس أمراً مقطوعاً به ؛ فهو يذكر أنه يستخدم عصا يتوكأ عليها فى سيره .

(٦٢) المرجع المذكور ، ص ١٢ .

(٦٣) المرجع المذكور ص ١٢ .

(٦٤) ص ٢٠ .

(٦٥) يبدو أن هذه الموضوعات تنال قدراً ملموساً من اهتمام الشاروني: هناك قصة أخرى تستكشف هذه القضايا وهى "ناهد ونبيل" ، ظهرت فى أكتوبر ١٩٥٢ فى "الأديب" بعد رسالة إلى امرأة" بسنة ،ثم أعيد نشرها فى مجموعة "رسالة إلى امرأة" ، ص ٦٠ – ٦٥ ، ثم فى المجموعات الكاملة الجزء الأول ص ٢٦٩ – ٢٧٤ .

(٦٦) "On Love and Sexuality in Modern Arabic Literature" in Allen, Kilpatric and de Moor (eds) op. cit., p 15.

(٦٧) يحكى لنا الراوى أنها "لها محاولات فى الفن والرسم" وأنها قد سُمعت "تتحدث عن ديكنز وأوسكار وايلد" – "رسالة إلى امرأة" مج ١ ، ص ٢٥٨ .

(٦٨) نفس المرجع ، ص ٢٦٥ .

(٦٩) هذا الجانب من هذه القصة يتوازى مع الصراع الذى دار بين محمود وصديقته إلهام فى "القيظ" – محمود يطلب من إلهام أن تكون أكثر نضوجاً وثقافةً قبل أن يتزوجها ، وإلهام تجد فى هذا شيئاً غامضاً ، ولا معنى لها لديها وترفض أن تستجيب له على أساس أنه يتطلب منها جهداً ؛ وهى لا ترى أن عليها أن تبذل جهداً يفوق ما بذلته فى العشرين سنة الماضية ، انظر "القيظ" ، ص ١١٢ من مج ، جـ١ .

(٧٠) ص ٢٥٨ من المجموعات .

(٧١) ص ٢٥٩ .

(٧٢) ص ٢٥٩ .

(٧٣) ص ٢٥٩ .

(٧٤) ص ٢٥٧ .

(٧٥) تظهر لنا شخصية نسائية أخرى هى بطلة قصة "هذيان" التى ظهرت بعد "رسالة إلى امرأة" بشهر واحد ، فى "الأديب" ، بيروت ، إبريل ١٩٥١ ، ثم فى مج ١ ، ص ١٨٩ – ١٩٦ .

(٧٦) نفس المرجع ، ص ٢٥٩ .

(٧٧) ص ، ٢٦٤ .

(٧٨) Raymond Francis, "Youssef El Charouni: Lettre à une Femme", in "Aspects de la Literature Arabe Contemporaine (Beirut, Dar Al Maaref, 1963, P. 177) .

(٧٩) المجموعات ، جـ١ ، ص ٢٦١ .

(٨٠) نفس المرجع ، ص ٢٦٠ .

(٨١) نفس المرجع ، ص ٢٥٩ .

(٨٢) نفس المرجع ، ص ٢٦٢ .

(٨٣) "يا نجوى" .

(٨٤) نفس المرجع ، ص ٢٦٢ .

(٨٥) ص ٢٥٧ . لاحظ أيضاً مغزى اختيار الاسم "نجوى" .

(٨٦) ص ، ٢٥٨ .

(٨٧) ص ، ٢٦٢ .

(٨٨) ص ٢٥٧ .

(٨٩) ص ٢٥٨ .

(٩٠) ص ٢٥٨ .

(٩١) ص ٢٥٧ .

(٩٢) ص ٢٦٥ .

(٩٣) Francis, op. cit., p. 175

(٩٤) يوسف الشارونى مبدعًا وناقدًا . ص ١٦٤ .

(٩٥) ص ٢٦٢ .

(٩٦) Charles Vial, Le Personnage de la Femme dans le Roman et la Nouvelle en Egypte de 1914 à 1960 (Damascus, Institut Francais de Damas, 1979) p. 345.

(٩٧) واردة فى Hoopwood, Op. Cit., P 171 .

(٩٨) الشارونى ، مقابلة شخصية ، أول إبريل ١٩٩٦ .

(٩٩) يقول الشارونى إنه لم يدرج هذه القصة فى المجموعتين السابقتين ؛ لأنها "لم تكن على مستوى فنى جيد" – مقابلة شخصية ١٢ سبتمبر ١٩٩٨.

معروف عن الشارونى أنه كاتب حبِكى (حَبَك الشىء أى أحكمه – المترجم) وأنه قد أخضع العديد من أعماله لمراجعات وتدقيقات كثيرة .

(١٠٠) مج ، جـ٢ ، ص ١٠١ .

(١٠١) مج ، جـ٢ ، ص ١٠١ .

(١٠٢) مج ، جـ٢ ، ص ١٠١ .

(١٠٣) ص ١٠٠ .

(١٠٤) ص ١٠٠ .

(١٠٥) ص ١٠٢ / ١٠٣ .

(١٠٦) ص ١٠١ .

(١٠٧) ص ١٠١ .

(١٠٨) ص ١٠١ .

(١٠٩) ص ١٠١ .

(١١٠) ص ١٠٢ .

(١١١) يمكننا بصفة خاصة أن نعثر على تلميحات لعدد من الوقائع التى حدثت على مدى ثلاث سنوات : الإضرابات المتسمة بالعنف التى قام بها الطلاب سنة ١٩٤٦م والقيود التى فُرضت على الصحافة فى ذات السنة ، والمصادمات التى حدثت بين العمال المضربين والشرطة فيما بين ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ ، ثم وباء الكوليرا الذى اجتاح البلاد سنة ١٩٤٧ ، ثم اغتيال رئيس الوزراء النقراشى سنة ١٩٤٨ . فى نص هذه القصة الذى ظهر فى مجموعة "الزحام" توجد أيضًا إشارتان للحريق الكبير الذى اجتاح القاهرة يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢ (بمناسبة زيارة مأمون للإسكافى) ، ولما كانت القصة قد ظهرت لأول مرة سنة ١٩٥١ فإن هذا يعنى أن تعديلات قد أُدخلت على النص بعد ذلك .

(١١٢) ص ١٠٢ .

(١١٣) ص ١٠٤ .

(١١٤) ص ١٠٥ . من الطريف أن ترقيع الحذاء والمسافة التى بين مأمون والإسكافى ، تذكِّرنا بالمنظر بين أكاكى أكاكيفتش والترزى بيتروفتش فى قصة "جوجول" " المعطف" . كما نجد تشابهًا بين علاقات مأمون بالموظفين وعلاقة أكاكى أكاكيفتش كموظف صغير برجال الدولة الشباب فى مصلحته الحكومية .

(١١٥) ص ١٠٦ / ١٠٧ .

(١١٦) ص ١٠٧ .

(١١٧) ص ١٠٨ .

(١١٨) ص ١٠٧ .

(١١٩) ص ١٠٣ .

(١٢٠) ص ١٠٩ .

(١٢١) ص ١٠٤ .

(١٢٢) ص ١٠٩ .

(١٢٣) ص ١٠٥ .

(١٢٤) ص ١٠٤ / ١٠٥ .

(١٢٥) ص ١٠٩ .

(١٢٦) ظهرت لأول فى " الأديب " ، بيروت ، مايو ١٩٥١ ثم ظهرت فى العشاق الخمسة ص ١٣٣ -١٤٢ ؛ وهى تظهر أيضًا فى الجزء الأول من " المجموعات " بعنوان معدَّل " الطريق إلى المعتقل " ، ص ١٦١ - ١٧٢ .

الفصل الثالث

النفس والآخر والمجتمع القومى المتخيَّل

فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ قام الضباط الأحرار بانقلاب واستولوا على السلطة ، وتنازل الملك فاروق عن السلطة لابنه الرضيع أحمد فؤاد الثانى ، وبعد يومين أبحر من ميناء الإسكندرية فى طريقه إلى المنفى . وفى خلال سنة تم إلغاء النظام الملكى فى مصر وأُعلنت الجمهورية ، وعمت البلاد حالة من الحماس والتفاؤل . فى هذا الفصل سوف نمر بالسنوات الأولى للنظام الجديد ، بدءاً من فبراير ١٩٥٤ ؛ وهو تاريخ نشر قصة يوسف الشارونى "العيد" (١) ، وانتهاء بأكتوبر ١٩٥٩ بقصة "الرجل والمزرعة" (٢) كالمعتاد سيبدأ هذا الفصل بنظرة عامة على الأحداث السياسية الرئيسية لتلك الحقبة ، ثم بعرض للدور الذى لعبه النظام فى تشكيل أيديولوجية قومية جديدة ورؤية عربية موحدة . سنتناول أربع قصص بالتحليل ؛ وهى : "أنيسة" (٣) ، "رأسان فى الحلال" (٤) و "الناس مقامات" (٥) ، "نشرة الأخبار" (٦) .

السنوات الأولى للنظام الجديد

قام انقلاب ١٩٥٢ تحت شعار أنه " باسم القوات المسلحة ونيابة عن مصر كلها ، لا عن حزب ، ولا حركة ثورية شعبية ولا أيديولوجية" (٧) ، وكان القائد المظهرى لها هو اللواء محمد نجيب ، الذى بدأ النظام الجديد بقيادته فى تحقيق مهمته الأولى ؛ وهى احتواء الحركة الشعبية ، والقضاء على المعارضة ، وقد وضع الانقلاب حداً للتحالف الحاكم القديم الذى كان يضم الطبقة الأرستقراطية والنظام الملكى والإنجليز ، كما نجح فى شل حركة طبقة الملاك الزراعيين – خصوصاً بعد أن بدأ فى تطبيق واسع النطاق للإصلاح الزراعى . وفى يونيه ١٩٥٣ – بعد أقل من سنة – كان قد تم حل

جميع الأحزاب السياسية ، وإعلان الجمهورية الجديدة ، وشغل محمد نجيب منصبى أول رئيس للجمهورية – مع رئاسة مجلس الوزراء – ثم بدأ يحاول إرساء جمهورية برلمانية لكنه اصطدم بالمعارضة من جانب أعضاء مجلس قيادة الثورة ، وفى خلال سنة كان قد أُرغم على الاستقالة من جانب نائبه جمال عبدالناصر – مؤسس حركة الضباط الأحرار ، والذى اشترك برتبة رائد فى حرب سنة ١٩٤٨ بين العرب وإسرائيل . فى نوفمبر ١٩٥٤ استولى عبدالناصر على السلطة ، ثم بعد ذلك انتُخب رئيساً للجمهورية لست سنوات – بمقتضى الدستور الجديد – وكان الحكم العسكرى قد استقر فى مصر إذ ذاك واتخذ صبغة دستورية ، وتركزت السلطة فى أيدى مجلس قيادة الثورة .

تبنَّى مجلس قيادة الثورة أيديولوجية تحديثية ، تتصور دولة ممصرة يدعمها جيش حديث انسيابى التنظيم ، وتنمية اقتصادية لا قيود عليها . وبالتخلص من مراكز القوى القديمة ، ظهرت طبقة حاكمة جديدة ، نشأت من صفوة البرجوازية الصغيرة (والعسكريين منهم بصفة خاصة) ، كما تم دعم الحراك الاجتماعى بإنماء البيروقراطية ، وتوسيع نطاق جهاز الدولة ، الذى قدَّم كمًا هائلاً من الوظائف للعاملين غير الزراعيين ، كما قادت الحكومة حركة للتصنيع والتطبيق التكنولوجى كان من شأنها امتصاص أعداد كبيرة من المواطنين ، واجتذاب موجات من المهاجرين من الريف إلى المدن . فما يلى وصف كتبه روجر أوين للمدى الذى وصلت إليه التحولات الاجتماعية فى أعقاب انقلاب يوليو .

كان المواطن العادى يرى مجريات الأمور فى كل مكان ، سواء كان المُجمَّع ، هذا المبنى الضخم فى وسط القاهرة ؛ حيث لابد أن يذهب ليستخرج جوازات السفر ، بطاقات تحقيق الشخصية ، أذونات التصدير وغير ذلك ، أو فى القرى ؛ حيث التعاونيات قد حلت محل مُلاك الأرض فى الإمداد بالبذور والأسمدة والسلفيات . وكانت سياسات النظام قد بدأت تشكِّل حيوات الناس بأن تفتح الجديد من الاحتمالات ، وتقدم موارد جديدة ، وتنشئ أجهزة ، وتخلق علاقات جديدة : بين العاملين وأصحاب الأعمال ، الملاك والمستأجرين ، الآباء والأبناء ، بل وبين الرجال والنساء" (٨) .

كما هى الحال فى جميع الأنظمة الثورية ، اتخذت الحكومة صيغة القومية فى تعريفها لذاتها ، جاعلة القومية المصرية هى علة وجودها . كان هذا بصفة جزئية

سلوكًا يتصف بالبراجماتية من حيث أنه الأسلوب الوحيد لاحتواء مختلف التشكيلات السياسية التى لعبت دورًا فى العملية الثورية . فى قلب هذه الأيديولوچية كان يكمن كيان الأمة ، الذى هو عند إرنست رينان :

"تضامن واسع النطاق يأتى من الإحساس بالتضحيات التى احتملناها فى الماضى ، والتى نحن على استعداد لأن نحتملها فى المستقبل " [٩] ، كانت فكرة القومية مازال حية فى الأذهان بالنظر إلى التاريخ السياسى الحديث الذى مازال حيًا فى الذاكرة الجماعية . كان أبرز داعية للقومية المصرية هو عبدالناصر ، الذى كان هدفه إيجاد روح جديدة للوعى المدنى من خلال ما يسميه عبدالله لاروى : الإيمان القومى بالجماعية [١٠] ، ولما كان هذا المذهب يقوم على افتراض (خيالى) فحواه أن جميع المصريين يتحدون سياسيًا بصرف النظر عن الطبقة أو الفوارق الطائفية ، فإن هذه العقيدة تحدد الهوية بما هو خارجى ، وليس ما هو داخلى وفردى [١١] – ليس معنى هذا أن هوية الفرد تنتفى كفكرة ، بل مجرد أن الهوية الوطنية العلمانية الحديثة تصبح هى المكوّن الداخلى أو البنية المسيطرة على هوية الفرد .

أى تحليل للدولة والمجتمع فى مصر بعد الثورة ، سوف يُظهر أن عبدالناصر هو أهم شخصية بلا أدنى شك . المراحل الأولى لحياته السياسية كانت تنصب على تعزيز مركزه كقائد ذى شعبية ، وقد توصل إلى هذا بخنق كل معارضة سياسية ، وإخماد الصحافة ، وتحقيق جلاء الإنجليز عن منطقة القناة . وقد كان بصفة خاصة عنيفًا فى معاملته للإخوان – خصوصًا عندما أقدم واحد منهم على محاولة اغتياله سنة ١٩٥٤ . نجا عبدالناصر من تلك المحاولة دون أن يصاب بأذى ، ورد عليها باعتقال ستة من قادة الإخوان وإعدامهم ، ووضع الآلاف من أعضاء الجماعة فى السجن . وكان من بين الاعتبارات الدولية التى حققت له الاستقرار فى مركزه ، التخطيط لبناء السد العالى فى أسوان بمعونة سوفيتية ، وصفقة الأسلحة التشيكية سنة ١٩٥٥ ، ونجاح مؤتمر باندونج فى نفس تلك السنة ، والذى أعلنت مصر فيه موافقتها على إقامة تحالف عدم الانحياز فى العالم الثالث . فى يوليو ١٩٥٦ أقدم عبدالناصر على تأميم قناة السويس ، والتى – كما يرى هوبوود – "كانت هى الخطوة الأخيرة فى تحرير مصر باستعادتها للقناة التى كانت رمز السيطرة الاستعمارية ، والمبرر لبقائها" [١٢] – أدى هذا إلى

ما أصبح يُعرف بـ "العدوان الثلاثي" ، وهو قيام إسرائيل باجتياح غزة وشبه جزيرة سيناء بالاشتراك مع بريطانيا وفرنسا ، اللتين هاجمتا مصر بعد ذلك بيومين .

بعد تدمير القوة الجوية المصرية ، وإحداث خسائر كبيرة فى الأرواح والممتلكات ، اضطرت بريطانيا وفرنسا وإسرائيل إلى إيقاف الهجوم بتأثير الضغوط الدولية . بمجئ ربيع ١٩٥٧ كانت إسرائيل وقوات الأمم المتحدة قد أتمت إخلاء الأراضى المصرية ؛ وهو نصر أدى إلى تعزيز مكانة عبدالناصر داخلياً ، وفى بقية أنحاء العالم العربى . بإتمامه تحقيق أهدافه القومية القصيرة المدى ، بدأ عبدالناصر يحوِّل أنظاره نحو الوحدة العربية أو القومية العربية ، ووجد حليفًا طبيعيًا فى سوريا (التى نشأت فيها النظرية السياسية للقومية العربية أول الأمر) ، وفى سنة ١٩٥٨ اتحدت الدولتان ، تكونت الجمهورية العربية المتحدة ، وبعد ذلك بشهر انضمت إليهما اليمن ونشأ اتحاد الجمهوريات العربية .

على الصعيد الثقافى ، فإن نجاح ثورة ١٩٥٢ تزامن مع ازدهار الفكر الإشتراكى الماركسى ، وكان لهذا وذاك أثره فى بث الفكر الواقعى فى الأدب المصرى ، والذى كثيرا ما يُسمى "الواقعية الإشتراكية" أو "الرومانسية الإشتراكية" . والواقعية الإشتراكية عُنيت بالجماهير ، وبصفة خاصة الفقراء وغير المحظوظين ، وبكفاحهم ضد القهر والعسر الاقتصادى [١٣] . من التطورات الملحوظة التى نشأت عن هذا الاتجاه كان استخدام اللغة العامية فى الحوار ، ومزج لغة السرد بالتعبيرات الشائعة والكنايات الدارجة . من بين الأعمال التى ظهرت فى تلك الحقبة ، والتى توصف بالواقعية الإشتراكية ينتقى الخراط رواية عبدالرحمن الشرقاوى (١٩٢٠ - ٨٧) " الأرض" [١٤] ومجموعة قصص يوسف إدريس المعنونة "أرخص ليالى" ، كلاهما ظهر سنة ١٩٥٤ ، كعملين يتصفان "بالموهبة والامتياز" [١٥] ، لكنه يرى الكثير من الأعمال المنتمية لهذا النمط الأدبى لا تزيد كثيراً على أن تكون "طنطنة بدائية" تحفل بشخصيات مختزلة إلى أنماط مجردة ترمز لقوالب مفرطة فى التفاؤل الساذج .

ساير هذه النزعة مفهوم "الالتزام" ، المستمد من نظرية سارتر "الأدب الملتزم" [١٦] . كان الالتزام هو نقيض مفهوم "الأدب للأدب" ؛ فهو يتخذ موقفاً فحواه أن الأدب يجب

أن يسعى إلى تغيير العالم لا مجرد تفسيره أو التعبير عنه ، ويدعو الكتّاب إلى أن يُظهروا التزامهم بالقضايا الاجتماعية ، وأن يعبّروا فى كتاباتهم عن رؤية فكرية للمجتمع . وقد نوقشت قضية الالتزام فى الصحافة المصرية أول مرة خلال أوائل الخمسينيات ، عندما تبناها كتّاب بارزون ؛ مثل : طه حسين ، ثم بعد ذلك فى مجلة "الآداب" اللبنانية ، التى أسسها سنة ١٩٥٣ سهيل إدريس (١٩٢٣م) ، وكما يقول روجر آلين :

"هؤلاء المفكرون العديدون الذين احتضنوا أهداف الثورة ، والذين توسموا فى أنفسهم القدرة على أن يؤدوا عملهم داخل خطوط مرسومة تقبلوا بحماس فكرة الالتزام كمبدأ تنتظم على أساسه كتاباتهم " (١٧) ، ومن حيث التيار المتدفق من النقد الأدبى الماركسى الذى ظهر فى تلك الحقبة قد يكون أبرز أمثلته كتاب محمود أمين العالم : " فى الثقافة المصرية" (١٨) ، وهو يقدِّم مراجعة أيديولوجية "ملتزمة" للأدب المصرى فى أعقاب ١٩٥٢ . خضع قدر كبير من النشاط الثقافى لتوجيهات الدولة وأجهزتها ، والتى من أبرزها "المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب" الذى أنشئ سنة ١٩٥٦ ، تحت رعاية وزارة الثقافة . كان من بين موظفيه الكثيرون من كبار الكتَّاب والدارسين فى ذلك الوقت – ومنهم الشارونى – وفى الوقت نفسه مضى فن القصة القصيرة يتألق ، نتيجة لمشروعات ؛ مثل : إنشاء "نادى القصة " بواسطة الضابط العسكرى سابقًا يوسف السباعى (١٩١٧ – ١٩٧٨) ، ومثل دار النشر فى روزاليوسف ، وظهور العديد من السلاسل مثل "اقرأ" فى دار المعارف و "كتاب الهلال" عن دار الهلال ، و "الكتاب الذهبى" عن روزاليوسف ، والتى أصدرت أول مجموعتى قصص للشارونى .

كانت أولى هاتين المجموعتين هى "العشاق الخمسة" ، التى قوبلت أول الأمر بحماس فاتر نسبيًا (١٩) ، ومثل معاصريه من الكتّاب ، حرص الشارونى على إعادة تحديد معالم الفكر القومى والهوية القومية وبث الحياة فيهما ، فى أعقاب سنوات القمع والتشويه فى " العهد البائد " ولكنه اختار ألا ينضم إلى تيار الواقعية الإشتراكية مفضلاً التمسك بالأساليب التعبيرية والحداثية (٢٠) ولعل المثال الوحيد لما قدمه من تنازلات للواقعية الإشتراكية هو قصتاه " العيد " ، و " نجفة "(٢١) ؛ وهما تدوران حول فقراء من الريف يشتغلون بخدمة المنازل فى المدينة . النص الأول – وهو يروى من خلال رؤية طفل ، يكتسى بالطابع المحلى وبالعاطفية المفرطة ، ويتضمن حوارًا

بالعامية . أما الثانى فيحوى مضمونًا أخلاقيًا ثوريًا أكثر وضوحًا ، ونبرة عالية تتسم بالتحدى فى تعليقها على التطورات الجارية فى المجتمع ؛ مثل : نهاية زمن الإقطاع ، وزوال نفوذ الأرستقراطية الريفية .

بصفة عامة ، تأتى أعمال الشارونى القصصية فى السنوات الأولى للنظام الجديد أكثر خفوتًا فى تجريبيتها ، نازعة نحو التركيز على صورة واقعية مبسطة للحياة الأسرية ، وفى كثير من الأحيان خالية من الدافع الأيديولوچى وخاتم الطليعية الذى رأيناه على الأعمال السابقة لها . يتضح ذلك بصفة خاصة فى المجموعة الثانية:" رسالة إلى امرأة " ، المنشورة سنة ١٩٦٠ ، والتى تحوى قدراً أقل من التعليق السياسى المباشر ، وإشارات أقل إلى البيئة الاجتماعية مما نجده فى سابقتها" العشاق الخمسة " . ومما يلفت النظر أن يحيى حقى يقول فى عرضه لمجموعته " رسالة إلى امرأة" إن هذا التغيير فى طريقته وتفكيره ليس موضوع انتقاد على الإطلاق ، " من حسن الحظ أن مجموعته صدرت فى وقتها – كما يقولون – وفى عز الطلب ، فإنها رد مفحم على غلواء هذه الحملة التى يشنها اليوم بعض الكتّاب المجهولين على القصة القصيرة عندنا "[٢٢] وهو بذلك يشير إلى مَنْ هم أقل قدرة على الكتابة من الواقعيين الإشتراكيين الذين يمضى حقى فى نفس هذه المقالة فينسب إليهم افتقارهم إلى القدرة على ممارسة النقد الموضوعى للقصة القصيرة ، ملمِّحًا إلى أنهم أكثر انشغالاً بالالتزام السياسى على حساب الصنعة الأدبية . هناك أمر أخير جدير بالإشارة حول " رسالة إلى امرأة " ، وهو أنها لا تحوى إلا نزراً يسيراً من اللهفة التفاؤلية والتى تكاد تكون مراهقة ، التى نجدها فى " العشاق الخمسة " ؛ وهو ما يمكن أن يفسَّر على أنه علامة تدل على النضج الفكرى والفنى ، وعلى استقرار الأمور على مسرح السياسة القومية . كما نلاحظ أن شخصيات قصص المجموعة الثانية تبدو – من وجهات متعددة – كما لو كانت تبدأ من حيث انتهت شخصيات المحبين الشباب فى " العشاق الخمسة " المجموعة كلها تدور حول الأبعاد التجريبية لمختلف ممارسات الحياة : ملذات الوقوع فى الحب ، واكتساب المعرفة بالعلاقة الغرامية ، والتقرب والمصاحبة ، والزواج ، والإنجاب والأبوة ، والهرم ثم أخيراً ، الموت . وحقًا نجد يحيى حقى فى وصفه لما يرى أنه هو " الفلسفة " السائدة فى هذه المجموعة ، يقول

إنها " تدور حول الحياة باعتبارها ظاهرة بيولوجية قبل أن تكون ظاهرة اجتماعية "[٢٣] . بخلاف " العشاق الخمسة " ، نجد النفس المروية في " رسالة إلى امرأة " تبدو – إلى حد كبير – خاضعة للعوامل المؤثرة على وجودها المحيِّر ، ونادراً ما نجد شخصيات تتمرد أو تصرخ محتجة على ما يطرأ على الأحوال من تغيير . فقط ما تزال هناك خاصية مشتركة بين المجموعتين ؛ وهى طغيان الطبقة الوسطى بوصفها الجماعة أو الفئة الاجتماعية التى يتكرر ظهورها بكثرة ، كما سنرى مما سنورده فيما يلى من تحليلات .

١ – أنيسة ، ١٩٥٤

من الوجهة النظرية على الأقل ، كان الفكر القومى للنظام الجديد داعياً إلى المساواة . إدماج هذا مع التوسع فى إمكانات التعليم الأساسى والعالى ، أدى إلى مزيد من الاحتمالات والتوقعات وظهور صور من التعبير بين جماعات درجت على الصمت ، ولم يكن أحد يسمع لها صوتًا ، كالنساء مثلاً ، والفقراء فى الريف والمدن ، والأقباط الذين يشكّلون أكبر الأقليات المصرية . ولما كانت القومية المصرية قد نادت بأن كل المصريين سواء ، بصرف النظر عن أصولهم أو انتماءاتهم العرقية أو الدينية ، فمن المنطقى إذن أن يعمد الكتّاب من أعضاء هذه الأقليات – كالشارونى – إلى أن يشعروا بمزيد من الثقة وهم بسبيل استكشاف ثقافاتهم من خلال كتاباتهم أثناء تلك الحقبة . من الأمثلة التى تدل على هذه الظاهرة قصة الشارونى " أنيسة " ، التى كتبها سنة ١٩٥٤ والتى هى قبطية فى مرجعياتها وبيئتها وشخصياتها .

يقدِّم الشارونى فى " أنيسة " رواية دقيقة الملاحظة لحياة " أسرة من أقباط مصر المتمسكين بتعاليم الدين تمسكًا شديداً "[٢٤] ، وهكذا فنحن نرى الفتاة الصغيرة مع أسرتها وهم مجتمعون للصلاة ، ويناقشون الكتاب المقدس ، ويؤدون واجبات دينهم ، كما نتلقى لمحة عن التربية الدينية التى تتلقاها أنيسة فى مدرستها . ومثل شخصية الفتاة القبطية ليزا فى " جسد من طين " ، فإن أنيسة متدينة تخاف الله ، وتجاهد لكى تسيطر على رغباتها ودوافعها الداخلية ، ولكنها تجد نفسها بين آن وآخر تحس بنزعة

إلى التمرد على الثقافة المتزمتة التى تعيشها . ومثل ليزا أيضاً فإن أنيسة ترتكب" جريمة " ؛ فهى تخالف أوامر أمها وتزعج يمامة اتخذت عشاً فى مطبخها ؛ وبذلك تقتل فرخاً صغيراً وتدمر بيضة لم تفقس بعد :

" وليست تدرى أنيسة حتى الآن هل وقع العش وتناثر بسببها أو بسبب طيران اليمامة المفاجىء . كل ما تعيه هو أنها وجدت أمامها وعلى بلاط المطبخ الأبيض بعض أعشاب العش المتناثر ، ثم البيضة الأخرى وقد تكسرت فظهر من داخلها فرخ آخر أقل حجماً ينبض بالحياة - وإن كانت قطرتان من دم تنتشران على جلده الشاحب المنحول - أما الفرخ الآخر فيبدو أنه سقط خارج النافذة فى فراغ المنور "(٢٥)

وبدلاً من أن تقر بالحادث الذى وقع ، فإن أنيسة تتآمر على الصبى خادم الأسرة - عجيب ؛ بحيث يقع عليه اللوم فى مصرع الفرخين ، وعندما يصر الصبى على براءته ، فإن والدىْ أنيسة يضربانه بقسوة ، ويتهمانه بالكذب . ومثل ليزا ، نجد بطلة قصتنا قد دمرها الإحساس بالذنب والعار ، وتعجز عن الأكل أو النوم ، وتعيش فى خوف وقلق من احتمال أن ينكشف ما ارتكبته من افتراء . ثم وهى جالسة فى مدرستها تنصت للمعلمة وهى تلقى درساً عن خيانة يهوذا للمسيح ، فإنها تنهار ، ترتعب وتصرخ نادمة على ما ارتكبته هى من خديعة . والغريب أنه عندما تأتى ناظرة المدرسة لكى تتقصى السبب فيما سمعته من ضجيج ، فإن المعلمة تعلل انهيار أنيسة بتأثرها " لمصير المسيح على يد هذا الخائن" جاهلة بالصراع الذى تخوضه الفتاة مع خيانتها هى المخبوءة .

الآخر وتكييف النفس اجتماعياً :

النفس المروية هنا هى " أنيسة " ؛ وهى الشخصية الفعالة فى هذا النص ، نشطة ، ومندفعة ، ونابضة بالحياة ومحبة للعبث ، وهى أيضاً بريئة وسريعة التأثر ، كما أنها نفس تمر بتجربة تكيفها اجتماعياً ، وبذلك فهى عرضة لكم طاغٍ من المعايير الأخلاقية والاجتماعية ؛ تتمركز فيها ديانتها المسيحية ، وثقافة هذه الديانة والأيديولوجيات التى تساندها كما أن إيمانها بالمسيحية هو أيضاً العنصر الرئيسى

الفعَّال فى تشكيل هويتها الاجتماعية ، من خلال وسائل من نوع الطقوس والتربية الدينية ، وقد علَّموها أنْ تقر بامتياز الطائفة القبطية وتعتز بها ، كما تمثِّل الطبقة عنصراً هاماً وواضحاً فى تكييف أنيسة اجتماعياً ؛ من حيث أن خلفيتها البرجوازية هى التى تحدد العديد من جوانب تنشئتها ؛ مثل المواثيق الأخلاقية والسلوك والتعليم وما إلى غير ذلك .

وكما هو دائماً ، هناك آخرون متعددون فى النص : أولهم عجيب – خادم الأسرة الصبى ، وهو أيضاً قبطى ومساوٍ فى العمر لأنيسة ، ولكنه خادم وغير متعلم ويأتى من قرية مجاورة للعاصمة . هناك أيضاً الآخر المهيمن الموجود فى كل مكان ، يتمثل فى القوة المتسلطة ؛ مثل والدىْ أنيسة ومدرسيها الذين يمدونها بالحقيقة والمعايير (الأخلاقية) وما هو صواب . جميع التعاملات بين النفس والآخر تتكون من علاقات رأسية بحتة ، [٢٦] وهو ما يفيدنا بالكثير بشأن تركيب المجتمع القبطى ؛ فالعلاقات الرأسية تنشىء منظومات طبقية وهرمية وأبوية . ويتبين لنا أيضاً أن هناك أيديولوجية صارمة وقاطعة هى التى تنظم المجتمع القبطى وتدعمه ، وتستخدم فى ذلك إستراتيجية الترهيب والترغيب [٢٧] . من أمثلة ذلك ما يلى :

" وكل مساء كانوا يجتمعون مرة أخرى يرتلون معاً ترتيلة دينية مسائية حتى إذا وصلوا إلى هذين البيتين :

إن أتـــى فـى الليـــل سقــــــــم   أو دنـــــا أمــــــر رهيـــــــب
عــــــزِّ قـلبــــى يـا ســــــرورى   واشـــف نفســـى يـا طبـيـب

أحست أنيسة بالرهبة والفزع من هذا الليل الذى تقبل عليه ، وشعرت أنها تدخل فى مغارة لا تدرى نتيجتها ، ثم ما تلبث أن تتجه نحو فراشها حيث تنحنى لتصلى صلاة حفظتها عن ظهر قلب تطلب من الله أن يحميها من (الحيات والعقارب وكل قوات الشرير) وهى جملة تدرك معناها جملة وإن لم تدركها لفظاً ، شأنها فى ذلك شأن الترتيلة .. ولهذا كانت تتصور الليل مليئاً بالعقارب والثعابين واللصوص ، ولن ينقذها من هذه الأهوال سوى هذه التمتمات التى تتلفظ بها" .[٢٨]

"فما لبثت الأم أن صرخت فيها ، وهددتها بأنها ستذهب إلى النار (حيث يأكلها الدود) إن كررت هذا اللفظ "(٢٩) .

"وهكذا وقر فى نفسى أنيسة صورة العقاب المخيف ، وذلك لكل من يكذب أو يشتم أو يحلف ، ولم يكن الأمر يخلو من أن تكون هى واحدة من هؤلاء بين حين وحين عندما يغرر بها الشيطان" (٣٠).

إلا أن هناك آخر غير هذا ، وغير ملموس ، يظهر فى النص ؛ وهو يتخذ صورة إبليس كما تتخيله ، عندما يندمج مع قوى الشر والخطيئة ، متداخلاً فى أعماق "الأنا" الغريزية الطفولية عند أنيسة . وفى الواقع ، فإن أنيسة ليست طفلة خاطئة ؛ وبصفة عامة كانت شقاوتها تقتصر على خطايا تافهة كالحلف والكذب الأبيض . إلا أنها بعد أن أوقعت بعجيب ، بدأت تخشى أنها ستذهب إلى جهنم ؛ إذ إنهم علّموها أن هذه هى العقوبة التى تنزل بالخاطئين وفاعلى الشر من أمثالها ، وهذا هو ما يصفه الراوى بأنه" أزمة نفسية عنيفة" (٣١) والتى هى فى حقيقة الأمر أزمة هوية شخصية مصدرها أن أنيسة لا تستطيع أن توائم بين ذاتها الطفولية المتمردة ، وبين ضميرها الأخلاقى الناشئ ، أو الأنا الأعلى . ولا هى قادرة على أن توفق بين فعلتها الأنانية الغادرة النكراء والتزامها نحو الجماعة التى تشكلها وتساندها ؛ أى الأسرة ، ثم على مستوى أوسع نطاقاً ، الجماعة القبطية . إن الانهيار الذى تعانيه أنيسة فى النص هو تجسيد خارجى لأزمة الهوية هذه ، إنه الدوار الروحانى الذى يعكس الصراعات الأخلاقية والعاطفية مع عجيب ، ومع الجماعة ، ومع الله ، ومع ذاتها .

هناك نقطتان أخيرتان بشأن النفس المروية ؛ أولاهما تتعلق بـ "نظرية الهوية المروية " التى تساندها . بصفة أساسية ، تظهر النفس المروية متكوِّنة من إدماج عدة عناصر : تلك التى تمثل جدلية العقل / الروح التى جاءت قبل عصر التنوير ، وتلك التى تمثل جدلية العقل / الجسم عند ديكارت ، وتلك التى تمثل التفاعل النفسانى بين الأنا و الأنا الأعلى . إن هذا الاندماج هو الذى يؤيد فكرة أنيسة كنفس فى حالة تطور كما يبدو تأثير فرويد واضحاً هنا ، وبصفة خاصة فى إيماءات النص إلى غرائز الـ "الهُوَ" ، وحقاً ، فإن أنيسة يمكن أن توصف بأنها البنية القصصية الفرويدية النمطية أو الكلاسيكية ، التى - كما يقول روى شيفر ، تبدأ :

" بالرضيع والطفل الصغير كحيوان ، يُعرف أيضًا بالـ " الهُوَ " ، وتنتهى بالحيوان وقد استؤنس ، انصاع للمعاشرة بتأثير الإحباط الذى يأتى فى سياق الإنماء داخل حضارة معادية لطبيعتها . برغم أن هذا الاستئناس يترك الشخص ببنية مزدوجة تعمل كل بنية على تنظيمه ؛ هما الأنا و الأنا العليا ، فإن الشخص الذى يعنينا يظل – إلى حد ما – حيوانًا ، حامل الـ (الهُوَ) الذى لا يمكن تدميره "(٣٢) .

أما النقطة الثانية فتختص بطغيان النفس الجماعية على النفس الفردية – وهو موضوع يتكرر فى جميع قصص تلك الحقبة ، ويمكن تفسير هذه الظاهرة بالموقف السياسى السائد ، والرغبة فى تحقيق وحدة قومية بوحى من الثورة . ورغم أن الجماعية تبدو أحيانًا مفرطة فى التحكم ، بل وفى ممارسة القمع ، فإن الوشائج الاجتماعية التى توجدها كأنها ساحة تهيئ مكانًا للتجمع والشعور بالانتماء ؛ وبذلك فهى تهيئ للفرد منظومة الأمن الأساسية . ويمكننا أن نرى ذلك فى مشهد انهيار أنيسة ، عندما يقول لنا الراوى : "كأنما ببكائها تستنجد بهذه المجموعة من الناس ليتجمعوا حولها فتحتمى فيهم من عين الله" (٣٣) . إن طغيان الجماعة هو الذى يُمكِّن من كبح الدوافع عند الفرد ، والتى كان يمكن أن تؤدى للإثارة والاضطراب ؛ إذ إن هذا لا يضمن فقط بقاء تلك السيطرة بل أيضًا سهولة عمل الجماعة ، وتحقيق انسجامها وتناغمها . تظهر الدلالة الاجتماعية والسياسية الأوسع نظامًا عندما نلاحظ أن تلك الحقبة فى تاريخ مصر الحديثة كانت تتسم بقدر من عدم اليقين ؛ فالنظام الجديد مازال يضطرم فى سبيل حل مشكلات القيادة ، وإرساء السلطة قانونيًا ومعنويًا .

تشكيل أسلوب السرد القبطى

عندما نتأمل أسلوب السرد فى " أنيسة " ، فإنه من المفيد – كما هو دائمًا – أن نبدأ بالراوى . لم يعد هناك مكان للراوية بصوت مقتحم وذى رأى ووجهة نظر كالذى نجده فى قصص مثل "القيظ" ، و " العشاق الخمسة " ، فقد حلّ مكانه متحدث غير مقتحم ، ولا اسم له ، يعلم كل شىء ، يأخذنا إلى أعماق ما يعتمل فى عقل أنيسة

وقلبها وضميرها . وهو بإبقاء ذاته على مسافة تفصله عن أحداث النص وإحجامه عن أن يدلى بأية تعليقات ذاتية أو أحكام أخلاقية ، يظل هذا الراوى واضحاً فى تعاطفه مع أنيسة ؛ وهو بذلك يوجِّه استجابات القارىء للمأزق الذى هى فيه . وبرغم أننا لا نعرف شيئاً عن الراوى من حيث أنه ذكر أم أنثى ، ولا عن علاقته بأنيسة ، فإننا نظل قادرين على أن نصل إلى أنه شخص بالغ ؛ إذ إنه حائز على المعرفة التى تجعلنا ندرك السخرية الدرامية التى ينطوى عليها موقف أنيسة ، وهو يؤكد لنا أنه ليس شراً بحق ، بل مجرد شقاوة أطفال ولديها نزعات طبيعية للعبث . والراوى يقدِّم لنا تقريره مستخدماً لغة عادية وأساليب مبسطة تتناسب مع الدراما الطفولية المتعلقة بحياة أسرة ؛ وهو ما يضفى على السرد أيضاً طابع " الحكْى " الذى نراه يتكرر فى مواقف متعددة من النص ؛ منها اللقاءات الأسرية ، ومشاهد غرفة الدراسة التى تتلقى فيها أنيسة أقاصيص الكتاب المقدس . هذا الأسلوب الحكائى ليس تعليمياً لكنه يصبغ النص بسمة البساطة ، التى تجعلنا نحس أن الراوى يحكى لجماعة تنصت إليه وليس لمجرد فرد يستمع إلى متحدث .

وإذا انتقلنا إلى بنية النص ، فإننا قد نجد أنها مُرتَّبة طبقًا لفئات من الأضداد كأن تكون مكونة من : أخلاقى / لا أخلاقى ، خير / شر ، براءة / خطيئة ، أمانة / لا أمانة ، إخلاص / خيانة ، ونجد أن الفئات الأولى دائماً تحظى بالدعوة إليها على حساب الثانية . وتتضح هذه البنية فى هذه الفقرة :

"فقد لقنوها – فى هذا العمر المبكر – أن هناك صدقًا وكذبًا ، أن هناك خيراً وشراً ، أن هناك ملائكة وأبالسة ، أن هناك نعيمًا وجحيمًا ، أن هناك أبيض وأسود ، وعرَّفوها أين يجب أن تكون ، وماذا ينتظرها إن هى انحرفت " (٣٤) .

تصور هذه الازدواجات البنية الهرمية للبيئة الاجتماعية لأنيسة ، والطبيعة الرأسية لعلاقاتها الأسرية والاجتماعية . كما أنها توحى بالصلابة التى يتصف بها النظام الراسخ ، وبأن هناك إدراكاً بأن هذه المبادئ لا يجوز أبداً مخالفتها أو العبث بأهميتها ، وبصفة خاصة فإن أفراد أسرة أنيسة وطائفتها تسودهم "البطرياركية " (الأبوية) ، بل إن المجتمع القومى بأكمله موحد تحت قيادة "أبى" الجمهورية الحديثة : عبدالناصر .

من المعالم البارزة فى هذا النص : التشابك أو التداخل الذى يتمثل أغلبه فى الإشارات إلى مثل الكتاب المقدس وشخصياته النمطية التى تلقى الضوء على عدد من المفاهيم الأيديولوجية والأخلاقية . من بين هذه الرموز الأكثر وضوحًا : اليمامة ؛ فهى رمز للسلام والمحبة ، وفى أحيان كثيرة ، للروح القدس . ونجدها تظهر فى الكتاب المقدس فى نهاية الطوفان الذى كان عقابًا من الله على قصور البشر ، وهكذا فإن مجئ اليمامة إلى بيت أسرة أنيسة كان فألاً طيبًا ، يرمز لمستقبل مشرق بعد فترة من العار والعناء ؛ وهو ما يمكننا ترجمته (وإن يكن بشىء من التبسيط) على أنها قصة رمزية عن الثورة . من الشخصيات الأساسية الأخرى : يهوذا – الذى خان المسيح ؛ وهو تجسيد للغدر والجشع فى كل صورهما ، يهوذا أيضًا له دلالة أيديولوجية ؛ من حيث أن فى النص تأكيداً أن "المسيح يحب جميع تلاميذه" (٣٥) مما يؤكد مبدأ المساواة ، ويوحى بأن خيانة يهوذا للمسيح كانت أيضًا خيانة كل من اتبعوه ، ومرة أخرى قد نجد فى هذا إشارة إلى أن مبدأ المساواة يعمل أساسًا لمفهوم القومية المصرية ، ويؤكد من جديد سيطرة التآلف الجماعى . وأخيراً فإن النص يشير إلى شخصيات إنجيلية مثل : حنانيا وسفيرا ، اللذين لهما دلالة رمزية ؛ من حيث أنهما كذبا على بطرس وخدعاه وحجبا عنه المال . هذا المثل يكرر التحذير من ارتكاب الخيانة وممارسة الجشع (٣٦) .

وقد قيل إن قصة " أنيسة " تتصف بنغمة " منزلية " ؛ وهى حقيقة يؤيدها أيضًا استخدام المؤلف للمكان والموضع . يأتى موقعان للأحداث فى النص ، البيت والمدرسة – كلاهما أماكن قبطية تمامًا ، ويظهران للقارىء على أنهما موضعان للأمن والانتماء . يمتد هذا الحس بالأمن المنزلى النسبى إلى القاهرة ذاتها – وبشكل غير معتاد – الزحام والضجيج والتلوث الذى يشيع فى العاصمة لا ظهور له فى النص مطلقًا ، كما يحدث عادة فى غير هذا من كتابات الشارونى ، بل إننا نجد مشاهد تتصف بالرقة والهدوء والوداعة كهذا " بالأمس مساءً – وقبل العشاء – كانت الأسرة تجلس فى شرفة المنزل فى الطرف الشمالى منه يستمتع أفرادها بالهواء الرطب المنعش وهم يتسامرون "(٣٧) . واضح أن هذا المشهد يمثِّل بيئة تختلف كثيرًا عما نجده فى أعمال مبكرة للشارونى ؛ مثل " القيظ " و " العشاق الخمسة " و " الحذاء " من حيث ما توحى به من العنف والتوتر والقلق الساحق .

ومن الشيق أن نتأمل علاقة الشاروني بهذه القصة على ضوء سيرة حياته التى تتكون منها خلفيته . من المؤكد أنه بوصفه ابنًا لقسيس يأتى من أسرة متماسكة ومن الطبقة الوسطى ، فإنه يجعلنا نتوقع منه أن يكون حساسًا للعديد من الأمور ، ومن الأخلاقيات التى فى هذه القصة ، كما أنه برغم تنشئته فإننا نجده ينحو نحواً مختلفاً فى استخدامه للمضامين ، والشخصيات المسيحية ، وهذه القصة - أنيسة - واحدة من اثنتين تدوران داخل دوائر قبطية صرفة ، وتقتصران على شخصيات قبطية (٣٨) ، وكونه يبرز طقوس ورموز ومصطلحات وتقاليد وعادات قبطية أمر له دلالته ؛ إذ إنه يبدو أنه يعكس المزاج العام من الثقة الشائعة بين المصريين فى تلك الحقبة ، والتى كانت تبثها أيديولوجية المساواة التى جاء بها النظام الجديد . وهكذا فإنه برغم ما يبدو على هذه القصة من الخصوصية الاجتماعية فإنها تظل قومية فى مداها ، وكما قال عنها نقاد مثل سامى خشبة ؛ فهى تشكل إسهامًا له قيمته فى جانب من جوانب الأدب القومى المصرى لم يحظ به من قبل ؛ وهو جانب الأقباط كفئة اجتماعية(٣٩) ، وبذلك فإن هذه القصة لا تتصف بالخصوصية بل هى تعبِّر عن التنوع الثقافى والاجتماعى فى مصر بروح من الثقة بالذات ، وتأتى إلى المجال الأدبى العام بموضوع ظل هامشياً .

إلى جانب التعمق الفكرى فى بناء الهوية القبطية ، نجد أن "أنيسة" تشير أيضًا إلى شىء من سلوك الكاتب نحو المؤسسات والقيم القبطية ، ومما تجدر ملاحظته أنها تضيف المزيد إلى أمور ظلت فى اللاوعى فى قصص مثل "جسد من طين" ؛ منها مثلاً محور التمرد على ما يُمارس من قمع باسم الدين . بصفة خاصة ، يبدو أن القصة تثير التساؤل حول الطرق المستخدمة فى تربية أنيسة ؛ مثل الحكايات وغيرها من الوسائل التى تُستخدم لإثارة الفزع فى نفس هذه الصغيرة ، وإجبارها على الطاعة . الواقع أننا إذا أخذنا أسرة أنيسة كنموذج مصغر لجموع الطائفة القبطية فإن النص يقدم لنا صورة لمجتمع يتسم بالصرامة ؛ حيث لا يمكن التسامح مع الانحراف عما هو مألوف ، ويستوجب العقاب عادة . وهكذا فإنه تحت المظهر الخارجى الذى يبدو مشهداً منسجمًا وعائليًا قوامه التقوى والوحدة ، نجد النص يكشف عن مفارقة كبرى تتمثل فى النفاق والحدة البالغة وانتفاء فكرة التسامح عند من تتخذهم أنيسة مُثُلاً عليا (كوالديها) والضحية الرئيسية هنا هى الفتى خادم الأسرة - عجيب :

"وفزع الصبى بينما انطلقت السيدة صارخة : (لماذا فعلت هذا ؟ لماذا اقتربت من العش أيها المجرم الذى لا قلب له ؟) وأقبل على صراخها أفراد الأسرة – وأنيسة من بينهم – وصاحت الأخت الكبرى نصيفة (باسم الأب والابن والروح القدس ، ماذا حدث ؟) والخادم يزعق ويحلف بأنه لم يقترب من العش بل وجد الفرخ ملقى على الأرض . ولما كانت له سوابق فى الكذب ، فإن السيدة انهالت عليه ضربًا ، وكان كلما حلف ضوعف عقابه .

وزعق الابن الأكبر شفيق قائلاً (اخرس أيها الكذاب) وقال الوالد : (إذا قلت الحق سامحناك) وكان الحق الوحيد أن ينسب إلى نفسه ما وقع بالعش ، ولكن الولد أصر على أنه لم يعبث بشىء" (٤٠) .

ولا يمكن أن يكون لدى السيدة أم شفيق ابن يكذب ؛ لهذا انهالت مرة أخرى على الولد وهى تقول له : (إنك ستعلِّم أولادنا الكذب) وأنيسة واقفة ترقب ما يحدث . إنها لا تحس أنها كذبت فحسب ، بل وأن بريئًا يعاقب بدلاً منها" (٤١) .

وتتمثل سخرية أخرى فى حقيقة أن هذه الأمثلة تخل أيضًا بمُثُل التناغم والوحدة التى تقوم عليها القصة ، وبصفة خاصة داخل إطار الطائفة القبطية ذاتها .

يمكننا أيضًا أن نؤكد من خلال هذا النص أن حقبة التحول الاجتماعى والسياسى هذه كانت تتميز بأن السطوة أو السلطان بداخل الطائفة القبطية (والبلد كله فى الواقع) كانت آخذة فى التحول والتنقل – وبصفة خاصة – كان هناك تدهور مستمر فى مكانة الشخصيات التقليدية ذات الأحقية ، وفى ذات الوقت كانت الأفعال ، ومختلف أشكال السلوك تتغير وتتبدل تبعًا لذلك ، وخاصة فى صفوف أجيال الشباب – ويمكننا أن نرى مثالاً لهذا فى المحاولات البريئة من جانب أنيسة لأن تختبر الخطوط التى ترسم التقاليد ، والقيم عند الكبار الذين تعاشرهم (وإن يكن بدون وعى منها) وفى الطرق التى يتبعها النص فى الاستهانة بما يعتبرونه نوازع أخلاقية .

وقد رأى فوزى العنتيل أن أنيسة هى قصة تدور حول مشكلة الأخلاق ، أو أنها – " قصة أخلاقية تربوية بمعنى أدق" (٤٢) . أنا لا أوافق إطلاقًا على هذا التقييم ، وأذهب

إلى أن دوافع الشاروني ليست مجرد أن يلعب دور الناصح الأخلاقى ، بل إنه يهدف أيضًا إلى أن يناقش بدرجة من الخفاء ، العديد من القضايا الأيديولوجية التى يتضمنها النص ، والتى هى - كما أراها - تتصف بدرجة من الأهمية تفوق ما تتصف به مضامينها الأخلاقية السطحية ؛ إذ إنه لا يمكننا أن نعثر على تقييم موضوعى خالص - مثل طغيان النفس الجماعية والمساواة الاجتماعية ، والاحترام والتعاون المتبادل اجتماعياً ، لن يتسنى شىء من هذا كله إلا بالتأمل العميق فى المحتوى الأيديولوجى لهذا النص .

٢- رأسان فى الحلال (١٩٥٥)

بانهيار حزب الوفد بعد قيام الثورة ، فقد الأقباط القناة الوحيدة التى كانوا يبثون من خلالها مواقفهم السياسية ، ونتيجة لذلك كان أمامهم خياران : إما أن ينطووا على أنفسهم حماية لهم ولمصالحهم ، وإما أن يمدوا أيديهم لاحتمالات النظام الجديد وهذه المرحلة الجديدة فى تاريخ مصر . وكان الشاروني واحداً من الذين فضَّلوا الاختيار الثانى ، وقام بتأييد النظام الثورى بحماس وأمل ، كما يتضح من القصة التالية " رأسان فى الحلال" . فانطلاقًا من "جسد من طين" و "أنيسة" ، تغوص هذه القصة إلى مزيد من العمق فى حياة الأقباط المصريين ، وتستكشف عوائد وطقوس التراث القبطى ، وبصفة خاصة ما يتعلق منها بالخطبة والزواج والموت . هناك بُعد ثانٍ لهذا العمل ؛ وهو أنه يرسم صورة لعلاقة الأقباط بجيرانهم المسلمين ؛ وهى علاقة يبدو أنها ودية ومتماسكة . يتسم النص بتفاؤل لا يخيب ، وبذلك يقدِّم رؤية تخيلية لمجتمع يقوم على الاحترام والقابلية المتبادلة ، وعلى أهداف مشتركة ومساواة وحس بالوحدة القومية . ولعل الشاروني ينفرد بأنه مضى بخلق نصٍ يتضمن شخصيات مسلمة وأخرى قبطية ، ولكنه فى النهاية لا ينحاز لأى من الديانتين [٤٣] .

تتركز هذه القصة على أسرة قبطية صغيرة وجيرانها المسلمين ، وهم جميعًا يعيشون فى عمارة سكنية . الراوى المسلم لهذا النص - صدِّيقة ، تحكى الدراما التى تحدث ؛ وهى كيف أن صديقتها المسيحية بسيطة تعثر أخيراً على عريس بعد سنوات

من العنوسة . كانت بسيطة تعانى مشكلة أو "عقدة" [٤٤] . فبرغم من أنها تلقت عددًا من عروض الزواج من قبل ، فإنها رفضتها جميعًا لكى تستطيع أن تستمر فى رعاية أخويها الأصغر منها ، والآن وقد بلغت الخامسة والثلاثين فإنها تخشى أن تكون قد تخطت السن التى تجعل أى رجل يرغب فى الزواج منها . ولما كان حبيب ، الأخ الأكبر منها ، مدركًا للتضحية التى احتملتها بسيطة من أجل الأسرة ، فإنه يوافق على زواج من النوع الذى يسمى "البدل" وبمقتضاه يتزوج هو فتاة يكون لها أخ يتزوج بسيطة . وكانت الفكرة مصدرًا لقدر كبير من التفكير ؛ إذ إنه بينما كانت بسيطة الحسناء تفوق ما يستحقه خطيبها عريان أفندى ، الذى لا يتمتع بقدر كبير من الجاذبية ، فإن المرشحة لحبيب – دميانة ، كانت أقل جاذبية من ذلك بكثير . هذا ما تقوله صدِّيقة عن أول مقابلة لها مع دميانة :

"وبعد لحظات دخل عريان أفندى ومعه امرأة ، لولا أنها ترتدى ثوبًا وحذاءً مما ترتديه النساء ما حسبتها تنتمى إلى عالم النساء ولا حتى إلى عالم الإنسان . كانت تبدو كأنما هى فى الأربعين ، رأسها قد رُكب على عرقين بارزين وليس لها وجه – أستغفر الله – بل لها أنف كبير ورُكِّب حوله ما يشبه العينين والفم . وبالرغم من أنى لا أحب أن أسخر من خلقة إنسان – فلدى أربع ولايا كلهن على وشك الزواج – فإنى عندما شددت على يدها لأحييها أحسست أنها يد قرد أو نسناس [٤٥] .

إلا أنه – وبعكس توقعات صدِّيقة وحدسها بشأن هذه المزاوجة – فإن خطبة حبيب ودميانة ، "الجبانيوت" [٤٦] تتم فى الموعد المحدد لها ، وتقام ترتيبات الزفاف المتوقع .

يتدخل القدر فى المسألة – وكما لو كان ما حدث أمرًا يكاد يكون محتومًا – فإنه فى صبيحة اليوم المحدد للزفاف ، يذهب حبيب إلى الخياط ليلتقط بذلته ، ثم يموت بسكتة قلبية تفاجئه وهو عائد إلى البيت بسيارة أجرة . يُلغَى زفاف بسيطة وتقام الجنازة ، وتليها كما هو معتاد فترة الأربعين يومًا من الحداد . إلا أنه بانتهائها فإن عريان أفندى لا يذكر شيئًا عن أية خطة تتعلق بزواجه من بسيطة ، ونجد صدِّيقة تخشى أنه قد يعدل عن الصفقة ؛ لأنه ما يزال يسعى إلى عقد اتفاق يكون من شأنه إنصاف شقيقته السيئة الطالع . تقع صدِّيقة فريسة الحيرة ، ويدفعها ذلك إلى أن تقحم

نفسها فى الموضوع ، وتتمكن من إقناع عريان أفندى بأن يلتزم بوعده من الزواج من بسيطة ، وبخلاف ما هو مألوف عند الشارونى فإن القصة تصل إلى نهاية سعيدة ؛ إذ تبدى دميانة موافقتها على زواج أخيها – وإن تكن مدركة تماماً أنه يعنى أنها ستظل آنسة أو عانسة ، ربما إلى الأبد ، وبذلك فإن دميانة تصبح فى النهاية هى البطلة ومنقذة الموقف .

النفس والآخر كعنصرين متكاملين :

برغم أن أبطال هذه القصة لا يتصفون بالتعقد النفسى ، فإنهم يتمتعون بالهوية المتعددة الأبعاد – وبصفة عامة ، هناك سمتان تتميز بهما الهوية – الدين والنوع ، من حيث الذكر والأنثى – والمؤلف يُبرز ذلك فى مواضع متعددة من النص . فنحن نجد أن بسيطة وصدِّيقة ترمز كل منهما للطائفة التى تنتمى إليها ، الأقباط والمسلمين – على الترتيب – بينما تشتركان فى الأنوثة . وبالمثل فإن حبيب ودميانة قطبان متضادان فى النوع ؛ فهما ذكر وأنثى يشتركان فى الهوية الدينية . مما يشوِّق أن نلاحظ أن النص لا يحابى أية صيغة من الهوية على حساب غيرها ، مما يجعل القارئ يعجز عن أن يحدد النفس المروية التى يراها أساسية ؛ إذ إنه برغم أن بسيطة هى بدون شك المركز الأساسى لما يدور حوله النص ، فإنها لا تستطيع أن تكون هى النفس المروية الأساسية ؛ من حيث أنها – على أقل تقدير – ليست فى موقع يعطيها قدرة على أداء دور كبير فى تشكيل الأحداث : بعكس ذلك ، فإن الراوية صدِّيقة – وهى راوية تظهر على مسرح هذه الأحداث ، وليست فى الخفاء – تتمتع بقدر كبير من القدرة على ذلك ، وبمجال أعرض لتأثيرها ، بل ودميانة أيضاً ، سلفة بسيطة ، لديها شىء من النفوذ المؤثر ، برغم أن كلتا المرأتين ليست لأية منهما صفة النفس المروية الأساسية .

الذى يدل على هذا هو أن ثمة مذهباً فى المساواة يشكل النص ويلقى ضوءاً عليه ؛ إذ إنه بدلاً من تقديم النفس والآخر على هيئة ضدين متباينين غير قابلين للمصالحة ، نجد الشارونى يعمد إلى أن يبين كيف أنهما يشكلان طرفين متقابلين من كيان واحد متكامل . فبينما نرى فى صدِّيقة الآخر المسلم الذى يبدو كذلك علناً ، فإنه

يمضي في تأكيده للخصائص والأحوال التي تشترك فيها صدِّيقة مع بسيطة . وبالتأكيد ، فإن صدِّيقة - بوصفها شخصية أقوى وأوسع معرفةً وأكثر تسلطاً ، وبكونها أكثر قدرةً على التأثير في مجريات الأمور من جارتها القبطية - تشكل جانباً من ذات بسيطة لا نراه يعبِّر عن ذاته تعبيراً كاملاً ، أو لعله لا يستطيع ذلك . بل يمكن القول بأنه برغم ما نراه من فوارق بين شخصيات النساء في هذه القصة ، وأيضاً في مظاهرهن وأمزجتهن ، فإنهن ما يزلن نفساً مؤنثة واحدة ، ولكي يتسنى لنا تبيان ذلك ، قد يكون مفيداً أن نتأمل كلاً منهن على حدة .

أولهن وأكثرهن أهمية : بسيطة .. التي تتصف بما يعنيه الاسم الذي أعطوه لها ؛ فهي فعلاً بسيطة وغير معقدة ، وعلى استعداد للثقة في الناس ، ثم "طيبة القلب إلى حد السذاجة أحياناً" (٤٧) وبينما هي وسيمة وجذابة ؛ فهي ليست على مستوى عال من التعلم ؛ وهي بهذه البراءة ، وبهذا الزهد تكتسي بالطابع الذي يجعل من يراها يصفها - في شيء من عدم اليقين - بأنها "امرأة طفلية" وهي تتحدد في النص بأنها ذات "ملاحة ملحوظة" (٤٨) وبأنها تتوافق مع مَنْ حولها بسهولة ، وعلى استعداد لأن تقوم راضية بالدور الأنثوي كأخت وزوجة وأم بديلة وراعية . يتضح شيء كذلك تماماً في علاقتها بحبيب ، والتي يبدو أنها تشتمل على كل هذه الصفات :

"كان أخوها يصغرها بسنة واحدة ، ويعمل مدرساً بمدرسة قطر الندى الثانوية . ومنذ ماتت أمهما - حين كان حبيب طالباً بالجامعة - وبسيطة ترعاه كأمه تماماً ، فكانت تسهر معه أيام الامتحان تعد له الشاي والطعام الخفيف ، وسافرت معه إلى الصعيد حين تخرَّج وعُين هناك ، ثم أقامت معه حين نُقل إلى القاهرة" (٤٩) .

الأنثيان "الأخريان" هما أيضاً يتحددان بنفس الطريقة ، صدِّيقة هي بصفة أساسية أم وربة بيت بينما دميانة أخت ثم - وهو الأهم - عانس ، ولما كانت عبئاً على أسرتها بسبب دمامة وجهها . فهي إذن - وبشكل واضح - تنتمي لنمط من المرأة - الطفلة يقل جاذبية عن بسيطة .

وكما نرى فبالرغم من الفوارق في سمات وملامح الشخصية ؛ فهناك توافق في بنية الشخصيات الأنثوية التي تتناظر مع معنويات النص من حيث التناغم والوحدة ؛

فمثلاً : نحن لا نجد أن هوية صدِّيقة كمسلمة كانت موضعًا لأى تضاد مع بسيطة ، ولا يوجد ما يوحي بأى نوع من الصدام أو التعارض بينهما ، ولا نلمس من صدِّيقة إلا الوفاء والمساندة . ولما كانت صدِّيقة مصدراً للحكمة لصديقتها التى ليست لديها خبرتها ، فإنها أيضًا تشغل مركز الأمومة ، بل وتُعتبر "فرداً من الأسرة" وكما تقول :

"بالرغم من أنى لا أكبرها بأكثر من عشر سنوات ، كانت تجعلنى أحس أننى أحتل منها مكانة أمها ، وتناديني دائمًا بقولها "ماما صدِّيقة" ، وكانت تستشيرنى فى مختلف الأمور التى تهمها ، قلما تفَّصل ثوبًا قبل معرفة رأيي ، وقلما تنتقى قرطًا أو عقداً دون أن تصحبنى معها " (٥٠) .

وحتى دميانة ، التى تُعد غريبة نوعًا بالنسبة لبسيطة ، والتى تبدو مصدراً لكل بلاوى الآخرين ، تظهر لنا بدون أية نقاط أساسية للاختلاف (٥١) ، وهى فى نهاية الأمر تساويهن فى الطيبة وإنكار الذات .

فى النهاية ، يمكن أن يقال إنه بدلاً من البحث عن الاختلافات ، أو ما يبرزها ، فإن هذه القصة ترسِّخ مفهومًا منطقيًا للهوية ، مشتركًا بين جميع شخصياتها ، والتفاعل بين النفس والآخر موجب وشامل ، والقصة تتجه بنا إلى نهاية سعيدة ، وتوافق على جميع الجوانب ، حتى فى الأمور التى يُحتمل فيها حدوث فوارق ثقافية ؛ مثل الفارق الديني بين بسيطة وصدِّيقة ، فإن البحث يجرى عن الأمور المشتركة ، كما يتمثل فى مشهد جنازة حبيب :

" وحضرنا يومها الصلاة على جثمانه بالكنيسة ، ورأيت الشمامسة والعريف يقومون بشعائرهم الجنائزية هذه المرة . ثم قام القس يعظ فأنصت إليه ، فإذا به يقول كلامًا أشبه بما يقوله واعظ الجامع عندنا فى مثل هذه المناسبات (فهذه إرادة الله ، وعلينا أن نتشجع وألا نستسلم لليأس) ، ولكنه كرر كلمة سيدنا المسيح فى حديثه مرتين أو ثلاث مرات" (٥٢) .

من الواضح أن الثقافة والتقاليد – وبصفة خاصة ما ينبع من تلاقى أو تقاطع الديانة من سطوة اجتماعية أبوية – تشكِّل العوامل الرئيسية فى بناء الشخصيات ، وأن الهوية الدينية يجرى التعبير عنها فى أقوى صورة لها عند ممارسة الطقوس ، واحتفالات الخطبة والزفاف ودفن الموتى ، بينما توجد إشارات إلى ممارسات الصوم بالنسبة للمسلمين . كما رأينا فإن الهوية بالنسبة للذكورة والأنوثة تنبنى حول الأدوار أو المهام الاجتماعية دون غيرها ، وهذا – على ضوء حقيقة أن المرأة المصرية فى ذلك الوقت كان دورها فى الحياة العامة محدوداً بدرجة ما – يعنى أن الشخصيات المؤنثة تنحصر فى الحياة المنزلية دون أى شىء آخر . هناك عامل بنيوى آخر – سنعود إليه بمزيد من التفصيل فيما سيلى – هو فكرة الوحدة القومية وعلاقتها بالهوية القومية . وهذه تستمد أصولها من الإطار الاجتماعى السياسى لتلك الفترة .

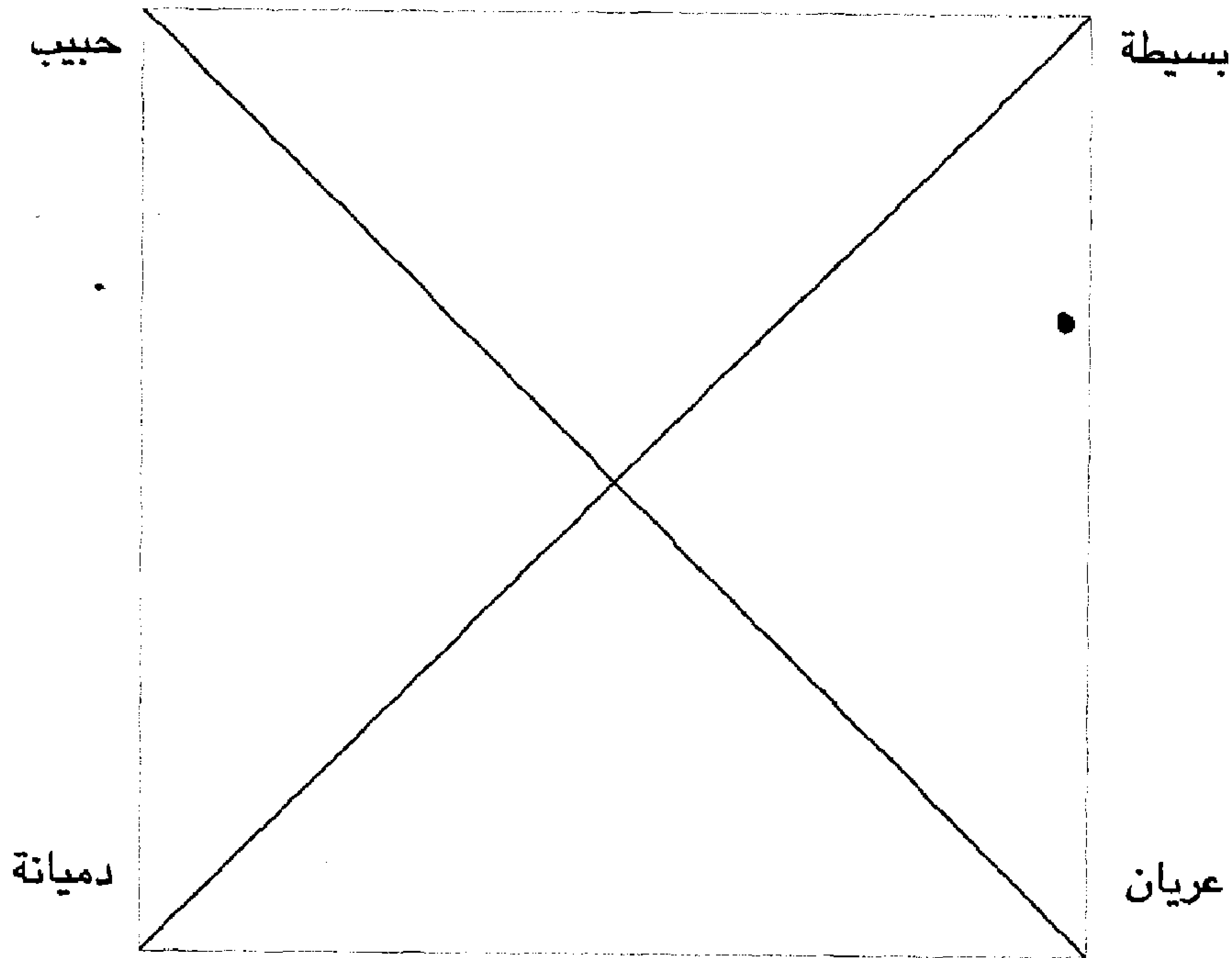
النص كتجسيد للأيديولوجية القومية

بينما لا يمكننا أن نصف هذه القصة بأنها عمل تجريبى بصفة خاصة ، فإن بعض جوانب البنية والشكل تستحق أن يشار إليها هنا ، وذلك بالنظر إلى الطرق التى تساند بها أيديولوجية الروح الشعبية ومضمونها الأخلاقى والمعنوى التى يعبر عنها هذا النص . واضح أن "وأسان فى الحلال" تتصف بالتوجه القومى ، وتتلقى المعرفة من الروح التى سادت بعد الثورة بصفة خاصة ، والوحى من مبادئ التحرير والمساواة وبناء الأمة . أما على مستوى اللاوعى ، فتوجد علامات واضحة تدل على أن المؤلف يرغب فى أن يثبت صحة مبادئ العدالة الاجتماعية ، والوحدة القومية ، التى يتشدق بها النظام الجديد ، من هنا يأتى تصويره لمجتمع متنوع ، ولكنه متماسك بصفة خاصة ، يعيش أعضاؤه معًا كأسرة متحدة وسعيدة [٥٣] . وبينما يتجنب النص فجاجة الكثير مما تحفل به الكتابات القصصية الهادفة للدعاية فى تلك الفترة ، فإنه يجسِّد المثل الأيديولوجية عن طريق أدوات وأساليب القص التى سنعرض لها فيما يلى :

تتكون "رأسان فى الحلال" من عدد بسيط من الأحداث ، تبدأ أثناء زيارة من الراوية لمنزل "بسيطة" . أسلوب السرد بسيط ، وخالٍ من التعقيدات ، ويستخدم لغة غير

شاعرية تقل فيها التشبيهات وأدوات التصوير والبلاغة . كما نجد أن لجوء صدِّيقة إلى صياغة لغوية عادية وبسيطة ؛ هو سلوك مستمد من اسم الشخصية الرئيسية ، ويعبر عن حس صدِّيقة بالتآلف والتعاطف معها (٥٤) . روح التعاطف هذه ، تزداد قوة باستخدام اللغة العامية فى حوار شخصيات القصة ، ومعه حس عام بـ "المصرية" ، وانعدام الطبقية بين الشخصيات (٥٥) . ثم هناك بين آن وآخر تدخلات ومبالغات (منها ما نراه فيما سبق) تُسهم فيما يقرب من السرد بلغة الحديث ، مما يقوِّى عنصر الصراحة والتبسط . كل هذا يعمل على تأكيد بساطة الشخصية عند صدِّيقة وصدق ما ترويه وانطباقه على حقيقة ما حدث ، وإضفاء صفة الإخلاص والأصالة عليه أيضاً (٥٦) ، وهو ما يصوِّر عالماً من البساطة والانسجام ؛ حيث تقل الهموم والشكوك وتسهل مواجهة المشكلات ومعالجتها .

على ضوء ما سبق ، هناك بضعة وسائل بنيوية وشكلية تستحق التأمل : أولها الجانب البنيوى للتفاعل بين النفس والآخر ، والذى يمضى بالتوازى كالمربعات والمثلثات ، دلالة للتبادلية والحركة الترددية والتعاون والوحدة . المضمون الأيديولوجى لهذه الخاصية بديهى تماماً .



من معالم القصة أيضًا استخدامها للأسماء ، وهى إما تصوِّر نمطًا معينًا من الشخصية أو تدل على مضمون أو آخر للنص . كما رأينا "بسيطة" اسمًا يدل على نفس تتصف بالبساطة ، فالاسم يتفق مباشرة مع طبيعة هذه المرأة ، ونجد مصطفى بيومى يقول إن اسم صدِّيق (الذى تقابله صدِّيقة فى صيغة المؤنث) يليق بشخص يحقق "صدق كلماته وأفعاله " (٥٧) ، ثم إن الاسم يدل بشكل مباشر على الديانة الإسلامية لهذه الشخصية ؛ من حيث أنه كنية الخليفة أبى بكر ، والإشارة إذن إليه (٥٨) .

"إن استخدام اسم له مغزاه كهذا فى قصة تدور أحداثها فى بيئة مسيحية صرفة ، ليدل على امرأة مسلمة تربطها بهم علاقة ودية ، لا يأتى بدون مبرر . كما أن هناك مبررًا لما يأتى على لسان هذه الشخصية مما تقصد به "تبرئة" نفسها من الغرض والدلالة على "صدق" نواياها : (كانت تجعلنى أحس أننى أحتل مكانة أمها ، وتنادينى دائمًا بقولها : ماما صدِّيقة) – فهى ليست مجرد صديقة بمعنى الصفة المشتقة من الصداقة ، بل هى كذلك مضافًا إليها فضيلة الصدق ، وهى أيضًا ناصحة أمينة وشخصية محبة ، تعبِّر عن التناغم الاجتماعى الكامل الذى يسود العلاقة بين المسلمين والمسيحيين" (٥٩) .

وعريان أفندى شخصية أخرى تحمل اسمًا له مغزاه أيضًا ؛ فبينما النطق العربى الصحيح لهذه الكلمة التى تفيد معنى العرى أو التجرد من الملبس – هى بضم العين – فإن النطق الدارج لها يأتى بكسرها . فى سياق قصتنا هذه نجد الاسم يدل على فرد متجرد مما تدل عليه الملابس من وضع اجتماعى أو تصاعدى هرمى ، مما يعيد تأكيد فكرة المساواة ، وانعدام الطبقية بين الشخصيات . من المنظور المسيحى البحت (٦٠) ، يرمز العرى إلى البشرية فى طورها البدائى ، ولبراءة آدم وحواء فى جنة عدن قبل "السقوط" – كما أن العرى يشير إلى لحظة الميلاد ، التى يكون فيها الفرد تحت رحمة القوى الأكبر منه ، ولا قبل له بالحياة بدونها ، فإذا تأملناه فى إطار هذه القصة فإن العرى كناية عن الأمة المصرية الوليدة ، يوتوبيا أو "مدينة فاضلة" تتشكل بالآمال والأحلام المتبادلة (٦١) .

نصل الآن لآخر ما يعنينا من أسماء وهو "دميانة" ؛ وهو اسم مسيحي صرف وإغريقي الأصل . وهو يعني "المنتصر" أو "الرابح المزود بالقوة الإلهية" (٦٢) ، وهو ما يبدو غريباً بالنظر إلى دمامتها المنفرة وتعاستها الأبدية ، إلا أنه في واقع الأمر يدل على عظمتها وطيبتها وسلامة أفعالها وحسن نواياها . ربما يكون حقيقياً أن دميانة "مؤيدة بالقوة الإلهية" ؛ هي إيماءة للمسيح نفسه - وإن تكن غير سافرة - وهي إشارة نجدها في شقيق بسيطة ، حبيب ، وقد يكون أمراً في محله تماماً بالنسبة لهاتين الشخصيتين . إن الحب الذي يكتشفانه كان نقياً وخالياً من الممارسة الجسدية ؛ وبذلك فهو نوع سام من الحب أو "رابطة العشرة" والذي كما يتمثل في عديد من قصص الشاروني التي كتبها في تلك الحقبة ، " تولد في أحضان الأسرة " (٦٣) . ومن المعالم التي لها دلالة أيديولوجية أيضاً ، استخدام الشاروني للمكان والحيز ، هذا المبنى السكني في القاهرة حيث تعيش الأسرتان ؛ هو نموذج مصغر ليوتوبيا المجتمع المصري ، ولطائفتيه اللتين تعيشان جنباً لجنب وهما سعيدتان بوجود قد يكون متواضعاً لكنه مثرٍ وقائم على تبادل الدعم والتفاهم ، ومن الملحوظ أن التحرك بين الشقتين يتصف بالحرية ويجري بلا حدود ، إلى حد أن كلاً منهما تكاد تكون امتداداً للأخرى . يضاف لذلك أن الشاروني يقصد بالمكان هنا لامجرد أنه محيط تدور فيه الأحداث بل إنه يصفه ، ويجعله مؤثراً فيها ، وفي أحوال معيشة المرأة القبطية (٦٤) ويمكننا أيضاً أن نقول إن هناك قصداً أيديولوجياً من استخدام المؤلف لزمن النص ؛ فالأحداث تمضي في تدفق زمني متصل ، وتصل إلى خاتمة مرضية في النهاية . وإذا أمعنا النظر في الحدث القصصي مع مقارنة بخلفية السنوات الأولى التالية للثورة ، فقد نرى كيف أن هناك نزعة إلى تصوير مجتمع يتسم بالثقة والتماسك والتطلع إلى المستقبل ، مستمداً طاقته من حس مشترك بالتاريخ والمصير على المستوى القومي . كما يتجه النص إلى أن يمضي بقدر ما نحو تفسير دوافع الشخصيات ، توحدها رغبة (ربما مثالية) في تحقيق خير الجميع . هؤلاء الإخوه والأخوات والجيران ، يساعدون بعضهم بعضا دون شروط .

ومن المفارقات أنه برغم إصرار المؤلف على تأكيد مصرية جميع شخصيات القصة ، فإنها ما تزال في تصورها للديانة والتراث القبطي تقدم بوسائل متعددة

أسطورة هذا المجتمع المثالى الموحَّد ؛ إذ إن القصة تحتوى على العديد من الجوانب التى قد تبدو غير مألوفة ، أو غير معتاده عند القارىء المسلم . إلا أن هذا فى حد ذاته قد يكون وراء رغبة الكاتب فى أن يستخدم النص كوسيلة إلى تبصير الأغلبية المسلمة ، وزيادة وعيها بالتراث القبطى من خلال موازنة غير مباشرة لنقط الخلاف وإزالة للغموض المحيط بها فى الأذهان . ومن النقاد من علقوا على نجاح هذه المعالجة ؛ منهم يحيى حقى - الذى كتب :

" ففى قصة راسين فى الحلال وصف دقيق لحياة الأسرة القبطية وتقاليدها فى الخطبة والزواج ، ومن دلائل براعة المؤلف فى صنعتة أنه روى لنا حياة هذه الأسرة القبطية على لسان جارة مسلمة لتحس معها بالمتعة ، وأنت تطل على عالم لم تألفه ، وأشهد أننى وقفت فيها لأول مرة على ألفاظ قبطية كنت أجهلها من قبل " (٦٥) .

وحتى النقاد الغربيين الراسخين فى التقاليد المسيحية ، لديهم تعليقات مماثلة : شارل فيال مثلاً يشير إلى هذا النص قائلاً إن لدى الشارونى الكثير مما يعلِّمه لنا بشأن الأقباط المنتمين للبرجوازية الصغيرة التى ينحدر منها هو نفسه (٦٦) . يبين لنا هذا أن هذا النص يصوِّر "عالمًا آخر" بالنسبة للمسيحيين الغربيين بقدر ما يبدو كذلك للعرب المسلمين ، أو أن كاتبه يقدم به صورة لنوع من المسيحية متأصل فى البيئة التى يوجد فيها (مثلما فعل فى أنيسة قبل ذاك بسنة) ، وهو لم يعد يشير إلى مسيحية الغرب كما فعل فى أعمال سابقة مثل "سرقة بالطابق السادس" ، وأسباب هذه العودة إلى المسيحية المحلية واضحة : فى مجتمع قد استقل حديثًا ، وتجاوز عصر الاستعمار ، لم تعد هناك حاجة ، ولا دافع للبحث عن أمثلة تستنبط من تراث دأب على مدى طويل على حرمان المصريين من وسائل التعبير الأصيل عما فى نفوسهم ، أقباطًا كانوا أم مسلمين .

مما يكشف أيضًا عن أسطورة المساواة الاجتماعية ، هذا العنصر الكامن فى القصة والذى يشير إلى قوامة الرجال على النساء ، ويؤكد دوام هذا الوضع كحقيقة اجتماعية قائمة ومستمرة . تتعدد الأمثلة على ذلك فى هذه القصة ؛ ومنها مثلاً القرار الذى اتخذته بسيطة بشأن حياتها ، وأنها تضع حاجات إخوتها فوق حاجاتها هى ،

ثم " تشيىء " بسيطة ودميانه ، وسلوك الجنسين نحو الزواج ، والذى يُعتبر أنه هو الطريق نحو إضفاء الشرعية على المرأة ، وإلى إعطائها معنى ومكانة، وإعفائها من مستقبل من العنوسة ، والحرمان من الحب . تأمل فرحة دميانة عندما تتوصل فى النهاية إلى الخطبة :

" وفى ليلة جبانيوت دميانة لاحظت أنه لم ينفعها كل ما فعلته لكى تخفى قبح شكلها ، وتظهر بمظهر العروس . وكنت أقول لنفسى طول الوقت : والله ده شكلها ينقط يا بنات .... ومع ذلك فقد ذهبت لأهنئها ، وكانت تبدو عليها الفرحة كأنها بنت العشرين وهى ترد على قائلة : عقبال آمال وبقية البنات والأولاد " (٦٧) .

وبينما نجد الشخصيات النسائية فى هذه القصة نمطية وتمثل ما هو مألوف ، إلا أنه يجب أن يكون واضحًا أنهن لسن موضع الاستغلال - ومرة أخرى ، هناك بعض الإشارات لانقلاب وضع سيطرة الرجال ، وبصفة خاصة حقيقة أن الشخصيات القائمة بالأفعال المؤثرة هى من النسوة وليس من الرجال . ومن الشيق أيضًا الأسلوب الذى يلجأ إليه الشارونى فى التعبير عن الحقائق القومية باستخدام حقائق حياة المرأة ؛ وذلك بالربط بين موقع المرأة كتابع للرجل ، وبين موقف الأقليات وموقعها من المجتمع ، والأقباط بصفة خاصة . وبنفس الطريقة نجد الهوية الجماعية للمرأة تعبر عن الهوية القومية فى فترة مابعد الاستقلال ، هناك وعى قوى بالتقاليد والتزام عميق بها ، فقط مع هذا توجد روح الصراحة المبدئية ، واستعداد جديد لتقبل التغيير . هناك أيضًا بعض علامات تدل على أن نساء القصة على استعداد للتشكك فى بعض التقاليد والسلوكيات ، والاعتراض على تقاليد وسلوكيات بعينها ، وإن كان لا يبدو عليهن أية رغبة فى تحديها ، أو الدخول فى مواجهة بشأنها ، وهو ما يمكن أن يقال عن الأمة كلها فى تلك الحقبة (٦٨) .

٣ - الناس مقامات (١٩٥٦)

ليس من الضرورى أن تنحصر مناقشة قضية المساواة الاجتماعية داخل نطاق الحدود الطائفية ، وهذه القصة توضح ذلك ، "الناس مقامات " تعرض لديناميات

العلاقات الاجتماعية بعد قيام الثورة ، وتفضح النظام الجديد، وتعرى ما وراء الضجة الجوفاء التى أثيرت بشأن ما سُمِّى إذ ذاك " المجتمع الخالى من الطبقية " (٦٩) . من منظور البرجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها المؤلف ، تركز هذه القصة على الجانب الاجتماعى الاقتصادى من الحب والزواج ، بينما تدمج فيها أموراً تتعلق بأنماط التنظيم الاجتماعى ؛ مثل النظام الهرمى للطبقات الاجتماعية والأسرة (٧٠) .

وقد كان سعى النظام الجديد نحو التحديث ، وفتحه لأبواب التعليم على مصاريعها ، هو الذى وفَّر الكثير من الفرص الجديدة والتحرك الاجتماعى ، وأدى إلى ظهور العديد من أنواع المجتمعات والنخب الاجتماعية . إلا أن عملية التحديث قد ضاعفت أيضاً من حدة الفوارق القائمة بين الجماعات والطبقات . وهكذا فإنه برغم التوسع الملحوظ أثناء تلك الفترة ، فإن إعادة البناء الداخلى للبرجوازية الصغيرة قد أدى بها فى ذات الوقت إلى أن تصبح أكثر تعقيداً، وأقل تجانساً مما كانت بكثير . إلا أن واحداً من جوانب حياة الطبقة الوسطى الذى ظل باقياً ، كان نزعة أعضاء البرجوازية الكبيرة نحو التغريب ؛ من حيث أسلوب الحياة والأفعال والسلوكيات ، وكان محتوماً أن تعمد الطبقة التى تليها مباشرة إلى أن تحاول أن تحذو حذوها ، وأن تشاركها طموحاتها، وفى ذلك كتب واحد من المعلقين إذ ذاك :

" بصفة عامة كان طلبة الجامعات الوافدين من القرى والبلدان الصغيرة ، من بين أعضاء الطبقة الوسطى الدنيا ، يتصفون بدرجة أكبر من الحياء والمحافظة . وهم يبدءون فى الانتساب للأسلوب الغربى فى الحياة من خلال الاتصال بزملائهم الأكثر ثراءً ، وليس من مجرد مشاهدة الأفلام الأمريكية (التى كثيراً جداً ما تحاكيها الأفلام المصرية) والتى تطلعهم على داخليات الحياة فيما يدور داخل المساكن الفاخرة لأصحاب الملايين " (٧١)

تمدنا " الناس مقامات " بعرض صادق لتعقيدات التحول الطبقى الذى جرى خلال تلك الحقبة .. سامى – الذى يرويها – مندوب تأمينات ينتمى للطبقة الوسطى الدنيا ، وأقرب أصدقائه إليه هو نبيل – ابن مخدومه الثرى .

طوال الجزء الأكبر من حياته ، كان سامى منبهراً بنبيل ، ويجاهد لكى يصيغ نفسه على شاكلته، فى محاولة غير موفقة لأن ينتزعها من أصوله المتواضعة . وهو يروى كيف أنه كان وهو صبى فى المدرسة يطلق الأكاذيب ويخترع المواقف لكى يحصل على المزيد من النقود التى تمكّنه من كسب إعجاب نبيل وأصدقائه :

" واضطررت أن أكذب .. أن أحتال ... حتى أحصل على أكثر من القرشين اللذين طالبت بهما .. فزعمت ذات مرة أنهم يجبروننا فى المدرسة على دفع عشرة قروش لجمعية البر ، والواقع أنهم لم يجبرونا إلا على أن نحسن بخمسة قروش فقط ، ويومها انضممت إلى نبيل وثروت وعصام وشربنا الكوكاكولا ودخنا السجائر معًا ..

ومرة أخرى زعمت أننى كسرت أنبوبًا فى المعمل ، وأننى مطالب بأن أدفع خمسة عشر قرشًا على سبيل الغرامة ، وقد اتضح أننى لم أحسن اختيار العذر فى هذه المرة لأننى سمعت محاضرة طويلة من والدى عن الإهمال وعواقب الإهمال ، ومحاضرة أخرى من والدتى عن حالتنا المالية.

المهم أننى قبضت الخمسة عشر قرشًا ، ويومها استطعت أن أدعو أصدقائى الثلاثة على الكوكاكولا وتدخين السجائر أيضًا ، مما جعلنى أحس أننى ند لهؤلاء الذين كانو من طبقة لا تهمها القروش ولا الجنيهات .." (٧٢)

وإذ يمضى بنا النص ، نزداد دراية بمدى ما يعانيه سامى من إحباط يتمثل فى مقارنته بما ينعم به زملاء دراسته من رغد الحياة ، بوجوده المتواضع . وهو يحتقر أبويه لما يعانيانه من كفاح ، وما يبذلانه من تضحيات ، وفى إحدى المناسبات نجده يروى أن أباه قد رقى حديثًا إلى وظيفه رئيس كتبة ، ثم يمضى ليصفه بأنه "موظف كعشرات الموظفين "(٧٣) ، يتفاقم شعور سامى بوضاعة مكانته الاجتماعية إلى أن يتحول من مراهق غير منضبط إلى شاب ساخط مرير ، مصمم على ألا يكون إلا لنفسه . وعندما بدأ سامى يعمل كمندوب تأمين كان هذا راجعًا إلى رغبته فى الحصول على المال بقدر ما كان لرغبته فى أن يتخلص من أى التزام نحو أبويه :

"أخذت أتطلع إلى العمل – أى عمل . ولم يكن العمل يعنى لدىّ إلا أننى سأقبض مرتبًا آخر الشهر ، ستكون لى نقودى الخاصه بى . أستطيع أن أنفقها كما يحلو لى ،

ولا اضطر إلى التذللْ حيناً ، وإلى الكذب الذى ينكشف أحيانًا ، وإلى الصراخ والتهديد الذى لا يجدى فى أكثر الأحايين " [٧٤] " "كان حصولى على عمل مصلحة لىَ ولهما . فمن جهتى ستصبح لى ماليتى الخاصة المستقلة التى أستطيع أن أتصرف فيها كيفما شئت ، ومن ناحيتهما سيخفف عنهما ذلك عبء الإنفاق علىَّ » [٧٥]

وبرغم أن سامى سرعان ما وطَّد نفسه كواحد من دعامات الشركة ، فقد ظلت تؤرقه حقيقة أن أباه هو الذى جاءه بهذه الوظيفة ، وبالنفوذ المستمرلصديقه نبيل ، ونرى هذا واضحًا فى هذه الفقرة ، وقد دعاه نبيل إلى حضور حفل الباليه :

«ولعَلى قبلت هذه الدعوة إحياءً لصداقة قديمة ، أو تقربًا لشخص سيكون بعد أيام من كبار موظفى الشركة ، ولعلها رغبتى فى أن أشهد هذه الحفلات التى رأيت صورها على الشاشة وفى الصحف .

وقبل التوجه إلى دار الأوبرا دعانى نبيل إلى عشاء خفيف ، وحاولت عبثًا أن أدفع ثمنه ، محاولاً بذلك أن أتحرر قليلاً من نقود صديقى وثرائه . كنت أريد أن أتحرك بحرية إلى جانبه ، ولكننى أحسست أننى أتحرك وراءه .

وعندما دفع نبيل ثمن التذكرتين لدخول الأوبرا كان يطغى علىَّ إحساس بالقلق ؛ قلق الحيوان المحبوس فى قفص . كنت أحس أنه ما كان يجب على أن أقبل هذه الدعوة ، وأننى عرضت نفسى لمشاعر كان من الممكن أن أتجنبها » [٧٦]

الناس مقامات نص أيدلوجى يتصف بصراحه غير معتادة ؛ وهى تعترض على الأهمية التى تعطى للعوامل الاجتماعية الاقتصادية فى تحديد مكانة المواطن المصرى وتوقعاته . وهى بذلك تبدو أنها مستوحاة من الكثير من اللغط الإشتراكى الذى كان يسود تلك الفترة ، وهى أيضًا رد فعل لهذا .

النفس والآخر واحتمال الواقع الطبقى

سامى ، بطل هذه القصه هو النفس المروية فى هذا النص ؛ وهو شاب محبط فى أوائل العشرينات ، يتميز بأنه عادى ، فهو متوسط الذكاء ، ابن موظف متواضع الدخل ، مؤهلاته أيضًا متواضعة ، ولا ينتظر الكثير من حياته المهنية . [٧٧] و لكونه

مستبعداً ومعزولاً ، فهو يبدو أنه ليس عضواً فى أية مجموعة بعينها ، ويرى فى أسرته أنهم دون مكانته ، وفى زملاء الدراسة أنهم أعلى مكانة . من المنظور الطبقى ، نرى سامى يتذبذب بين طبقتين اجتماعيتين : العليا و الوسطى ، وهو ما يعكس افتقاره الاجتماعى . على المستوى الجماعى ، يشير هذا أيضًا إلى حالة عدم الاستقرار الثقافى أو الحضارى التى كانت تعيشها البرجوازية المصرية فى ذلك الوقت .

تحت وطأة الضرورة ، يظهر سامى على هيئة حرباء اجتماعيه ولديه" نفوس " عديدة لمختلف أنواع المواقف . وهو أيضًا نفس " تحت التكوين " ، ونجده يتشكل ويتبدل فى المراحل المختلفة لتطوره الاجتماعى والعاطفى . وهو يتميز عن غيره من الشخصيات التى تناولناها فى هذا الفصل بأنه غير قادر على أن يحظى بالأمان ، أو يحس بأنه ينتمى للمجموع . وهكذا فإنه يحاول أن يبنى نفسه على هيئة مشروع مستقبلى للنفس التى يريد أن يكونها . يمكننا أن نتأمل هوية سامى باستخدام هذا التصنيف لفئات النفس :

النفس الفعلية	النفس المثالية	النفس الواجبة
• برجوازية صغيرة	• برجوازية كبيرة	• معادل لأصدقائه اجتماعياً (نبيل مثلاً)
• ذكاء متوسط ، طموح ، كفاح فى العمل .	• مثقف ، ناجح ، محترف مهنياً	• محترم ، يُرى بمقياس امتيازه الشخصى .
• مقيد بحكم الأسرة وحدودها .	• استقلال ذاتى ، نفوذ ، وثراء .	• حرٌ فى اختيار بدائل حياته .

و قد كان عجز سامى عن أن يدرك نفسه الفعلية والمثالية ـ أثناء المراهقة على الأقل ـ هو السبب فى أنه ظل يعانى من خيبة الأمل والأسى والمذلة ، كما كان عجزه الكلى عن إدراك نفسه الفعلية والواجبة هو الذى يفسر شعوره بالقلق والغضب ولعنة الذات .

بقية الشخصيات المتعددة فى هذه القصة هى نبيل وبطانته من الأصدقاء الأثرياء ، وفايزة محبوبة سامى ؛ وهى ابنة ساعى المكتب . وبرغم أنها تنتمى إلى طبقة

كادحة فإننا نجدها فتاة ذكية ومحتشمة ورفيعة المستوى . في داخل أسرة سامى ، نجد أعضاءها هم والداه ، اللذان حاول دائبًا أن يخرج عن طاعتهما ، ويقلل من شأنهما ، ثم شقيقته ، الذى هو دائمًا فى وضع المنافسة الحادة معها . من بين كل هؤلاء . يمكن القول بأن نبيل هو " الآخر " المتميز بالأهمية أكثر من غيره ؛ إذ إن النص يجد من خلاله طريقه إلى العلاقات الطبقية المصرية ، ويفحصها بإصرار وقوة [٧٨] وكما فى العديد من الشخصيات المروية عند الشارونى ، نجد أن سامى يعتمد على الآخر فى تعريف ذاته وهويته ، وهو لا يستطيع أن يدرك أو يمارس إلا من خلال نبيل :

" وكنت خجلاً من أن يرى نبيل منزلى . فالطريق إليه أولاً قذر ، تعوَّد أهله أن يتباروا فى صب المياه القذرة أمام بيوتهم ليصنعوا بركًا صغيرة ، كان على نبيل أن يتفادى منها وهو مقبل لزيارتى أول مرة ..

و مع أن هذا المنظر كان شيئًا مألوفًا فى حياتى اليومية إلا أننى لم أتنبه إلى مدى قذارته إلا عندما كان نبيل فى صحبتى " [٧٩]

" وفى أول مرة زرت فيها منزل نبيل - أو على الأصح الفيلا التى يقيم بها - بهرتنى السجاجيد التى تغطى أرضية الغرف ، واللوحات الكبيرة المعلقة على الجدران ، والنجف الكريستال المتدلى من السقوف ، ويومها قدم لى خادم نوبى صغير رمانًا مقصصًا مثلجًا أدركت بعده أننى لم أتذوق الرمان على حقيقته من قبل " [٨٠]

وحتى فى سنى مراهقته ، كان نبيل هو " الآخر " الذى يتصف بالقوة و القدرة على الإقناع ، والذى ينبسط نفوذه إلى ما وراء حدود فريقه بمسافة :

"فقد كان فى قدرة نبيل أن يقطع على أى مدرس درسه ، ويجعل الفصل يضج بالضحك ، بشرط ألا يغضب المدرس بل يشارك فى النكتة ولو بمجرد ابتسامة ؛ ذلك لأن نبيل كان يستطيع بطريقة حديثه وحركاته أن يحمل حتى الأستاذ هاشم ، أستاذ اللغة العربية المتزمت ، على أن يبتسم بالرغم منه ، ولو فعل ذلك طالب آخر لكان العقاب نصيبه .. " [٨١]

وفى حالة أبوى نبيل ، فإن "آخرية" نبيل تثير من أحاسيس النقص والخوف ما يجعلهما يحاولان تبصير ابنهما بـ (المخاطر) التى تكمن فى استمرار علاقة بهذا القدر من التفاوت ، يقول سامى فى ذلك :

«وأخذا يحذرانني من صداقة نبيل وأمثال نبيل . فكانت والدتى تقول لى : ماذا يهم نبيل إذا نجح أو رسبْ ؟ أبوه غنى أما نحن فناس على قد الحال ، الشهادة ضرورية لك ، هى رأس مالك الوحيد الذى ينفعك فيما بعد ، التفت إلى دروسك واترك اللعب يا بنى » (٨٢) .

هذه الفوارق الثقافية والاجتماعية الاقتصادية ، بين سامى ونبيل ، كان محتومًا أن توجد بينهما مسافة فاصلة لا يمكن اجتيازها أو تقريبها . والأكثر من ذلك ، فإن هذه المسافة ليست فى تضاؤل بل إنها تتزايد مع اضطراد النص ، وتجعل سامى يتزايد شعوره بالضيق من تصرفات نبيل التى تثير السأم ، وتدفعه لأن يتخلى عن المثل التى درج على التطلع إليها ، والتى أصبح واضحًا الآن تمامًا أنه يتعذر تحقيقها . بل إنه أصبح كارها لتلك الامتيازات التى كانت من قبل موضع إعجابه . ويروى سامى كيف تقابل مع نبيل بعد عودته من إقامة ممتدة في فرنسا :"أحسست يومها أن هناك مسافة تمتد بيني وبين صديقى ، هو فى عربة وأنا أسير فوق قدمى ، هو قادم من باريس وأنا لم أبرح القاهرة ، هو صاحب الشركة وأنا أحد موظفيها" (٨٣) . من أجل أن يكبح إحساسه بالنقص يصب سامى اهتمامه على فايزة – ابنة ساعى المكتب ، الذى هو أقرب إليها اجتماعيًا وثقافيًا وفكريًا ، وهو بذلك يصبح أقرب إلى تحقيق أحلامه فى تضخيم ذاته ؛ من حيث أن فايزة هى الشخص الوحيد الذى هو أعلى منه حقًا . إلا أنه – وهو ما لم يكن ينتظر – كانت هذه بالضبط هى الفكرة التى أدت بوالدى سامى إلى أن يرفضا أن يدعاه يتزوجها ، وهو ذات المنطق الذى تكرر تطبيقه عندما تقدم نبيل لأسرة سامى طالبًا الزواج من سامية ، شقيقة سامى .

علاقة سامى بسامية هى أيضًا تستلزم شيئًا من التأمل ؛ من حيث أننا قد نرى أنه بالرغم أن هاتين الشخصيتين مختلفتان فى أنهما ذكر وأُنثى ، فإنهما ما يزالان – كل منهما – انعكاس للآخر لأن كلاً منهما هو أيضًا نفس مروية . وتتبين هذا من إيماءات تأتى فى النص ، فهما يتسميان بذات الاسم (٨٤) ، كما أن لكل منهما رغباته وطموحاته نحو مستوى اجتماعى أعلى مما هو حاصل ، كما يبدو أن كلاً منهما ليس على وفاق مع كبريائه ، وإن لم يكن بنفس الشكل أو الطريقة . وبينما يعانى سامى من إحباطات تدفعه إلى الصدام مع أبويه ، ويشكو من أنه لا شىء يجمع بينهما ، فإن طباع سامية وما تتصف به من رقه تجعلها فى موقف لا تتسق فيه مع أبويها المتواضعين ، وتكاد تجعلنا نتصور أنها «تربت فى حياة أكثر نعومة وليونة» (٨٥) من تلك

التى وفرها لها أبواها . إلا أنه مما تجدر ملاحظته أن هؤلاء الأقارب ليسوا متساوين . سامى مثلاً يحس بأن حظه من السعادة يعد بائسًا عندما يقارن بحظ شقيقته ، ولديه تقديره لموقف والديه من رغبته فى أن يتزوج فايزة : "وجدت نفسى أمام معارضة والدى ووالدتى وأختى ، فسامية تبحث الآن عن زوج مرموق ، ولن يأتيها هذا الزوج إذا تزوج أخوها بنت فرّاش" (٨٦) .

وبالمثل فإن سامى يئس لكون أبويه لا يجدان وجه شبه بين اعتراضهما على زواجه من فايزة ، واعتراض أبوى نبيل على زواج ابنهما من سامية :

" أشار والدى إلى ما حدث أمس قائلاً : إذا كان أهله معارضين لأننا من عيلة متوسطة أمال لو عرفوا إنك حتجوز فايزة بنت عبده الفراش يحصل إيه ؟ ده لو كان فيه شوية أمل يضيع خالص . واستطرد والدى مدافعًا وشارحًا الموقف الجديد : أصل أنا وأمك قاسينا كتير يا ابنى ، وعاوزين نؤمن على حياتك أنت وأختك ، عشان كده نرضى إنها تجوز الأستاذ نبيل ونرفض إنك تجوز فايزة" (٨٧) .

عندما يصل النص إلى هذه النقطة نحس بانخفاض القوة الدافعة لما يرويه سامى طالما لا يمكن حدوث التصالح بين النفس والآخرين المتعددين : فالنزاع بينه وبين أسرته ينتهى إلى طريق مسدود ، وحبه لسامية يظل محرمًا ، وبرغم محاولة نبيل أن يحقق "التضامن" مع سامى ، فإن الهوة بينهما تزداد اتساعًا بسبب الفكرة المسبقة لكل أسرة عن الأخرى ، الشىء الوحيد الذى قد يوجد حلاً نحس به فى النهاية الأخيرة للنص ، عندما يحس سامى بأنه قد أُنصف عندما يرى أسرته وهى تقع ضحية لنفس النوع من التعالى الذى تعرضت له فايزة . كما أنه من السخرية أن سامى يستطيع أن يتساوى مع شقيقته فى شىء واحد هو الفشل ؛ إذ إنه برغم عجزه عن أن يتزوج فايزة ، فإنها هى أيضًا لن تستطيع أن تتزوج نبيل .

النفاق والوعى الذى يشيع فى الشرق الأوسط

فى "الناس مقامات" نحس بهبوط حاد فى روح التفاؤل التى سادت القصتين الأوليين فى هذا الفصل ، ويأتى بدلاً منها حالة من عدم الرضا ونزعة إلى الاستهانة

بشعور الآخرين ، وتتخذ هذه الحالة النفسية وضعها منذ الفقرة الافتتاحية ؛ حيث نلمح سامى وهو يدمدم بمرارة بشأن تدخل أسرته وفرض إرادتها :

" كان الجميع يعارضون زواجى من فايزة - أمى وأبى وأختى سامية . وأنا أعلم أنه ليس هناك من زواج يتم بلا عقبات ولا اعتراضات . فسواء كان الأمر حلالاً أم حراماً ، فهناك دائماً من يعترض . ولكن حسبت أننى قد بلغت عمراً أستطيع أن اختار فيه لنفسى الزوجة التى أريدها . وفجأة وجدتنى مجرد فرد فى مجتمع ، ابن فى أسرة ، لا أتحرك وحدى ، ولا أتحمل بمفردى تبعة تصرفاتى ، بل إن مسئوليتها تشمل أبى وأمى وأختى ، وإذن فمن حقهم أن يتدخلوا فيما كنت أود ألا يتدخلوا فيه" (٨٨) .

كما فى "أنيسة" و "راسين فى الحلال" ، نجد أمامنا نصًا يتحيز للمجموع ، ويحابيه دون الفرد ، ويتجه نحو حس جماعى بالمسئولية عن الجماعة ، إلا أن هناك المزيد من الدليل على الشعور بالقلق من هذه الجماعية وما تفرضه من نزعات نحو الكبت والتحكم ، تطفو على سطح النص . وبالتأكيد ، فإن الجماعة - فى هذه القصة - تتصف بخصائص القسوة ، بل والطغيان ، والعلاقات مدمرة ومحبطة وتفتقر إلى الوفاء ، ورغبات الفرد كثيرًا ما تتعرض للقمع الوحشىّ .

"الناس مقامات" - كما يدل عنوانها - هى عرض سافر وخالٍ من التسامح ، للمنظومة الطبقية ، العميقة الفواصل ، التى ما تزال تسود المجتمع المصرى . كل شخصياتها دون استثناء انتهازيون ، ويبدو عليهم أنهم يرزحون تحت وطأة الزيف والنفاق ، وليس من بينهم من هو خال من وصمة الحقد الاجتماعى ، وكلهم تقريبًا يتصفون بعدم الأمانة والتناقض . سامى نفسه ، والذى يُفترض أنه الضحية الأساسية فى هذه القصة .(إذ إن هناك كثيرين غيره) يمارس الكذب والخديعة على أسرته وأصدقائه ، ويرى نفسه أرفع مستوى من فايزة ، ذات الوضع المتواضع - وبالمثل فإن سامية ، بما تتصف به من أناقة ورفعة تُعنى بهما عناية بعناية بالغة ، تسخر من فايزة لكونها "لا مال ولا جمال " (٨٩) أما أكثرهم غرورًا فهما بالطبع والدا سامى ، اللذان برغم ما بذلاه من تضحيات هائلة من أجل طفليهما ، يرفضان أن يرتبطا بوالد فايزة ، الذى أنفق عمره أيضًا من أجل بناء مستقبل ابنته . وسوف يتضاعف شعورنا بما يتصفان به من النفاق وضيق الأفق عندما نعرف أن والد سامى هو ابن لعامل

زراعى ، تحول إلى موظف مدنى ، وما إن اتصف بأنه "ياقة بيضاء "حتى تمكّن من أن يتزوج ابنة موظف حكومى .

فإذا انتقلنا إلى لغة النص ونظرته الدنيوية العامة ، سوف نرى كيف أنه يتشكل بنوادر المراهقة عند سامى ، وحكايته عن سعيه نحو الاستقلال والنمو الذاتى . أسلوبه فى السرد يتصف "بالشبابية" التى تناسبه ، ويحوى عناصر تجعله يبدو حديثًا شفويًا أكثر منه لغة مكتوبة ، متضمنًا لازمات كلامية تُستخدم فى الوصل ؛ مثل "والواقع أننى ...."(٩٠) ، وعبارات جانبية ساخرة ، وصيحات . ثم إن الفقرات قصيرة بصفة عامة ، والكلمات والعبارات بسيطة ، وتوجد أمثلة متفرقة لتعبيرات شائعة ودارجة فى اللهجة المحلية (٩١) ، بالإضافة لكون الحوار يأتى بالعامية المصرية . وهناك أيضًا خاصية أسلوبية تتصف بالتلقائية التى تأتى من الإحساس بالحرج ، تعلو إلى الذروة ثم تهوى لأسفل ، متمشية مع أمزجة سامى المتطايرة ، وهى مثالية فى بعض الأحيان ، وبالغة الحماسة فى أحيان أخرى أو متصفة بالسرية أو الشك فى الذات أو بالغضب ، مجمل القول إن كل هذه المعالم تندمج معًا لكى تخلق أسلوبًا يتصف بالأصاله والخصوصية ، وأحيانًا بدرجة مذهلة من الصدق والأمانة .

من الوسائل المستخدمة فى بناء هذه القصة ، عنصر الصدفة وهو يعمل على تقويتها "معنويًا" ، ولكنه ينسحب بها - إلى درجة ما - بعيدًا عما درجت عليه من الصدق والالتزام بالحقيقة . ويظهر عنصر المصادفة بوضوح فى التوازيات المتعدده للعلاقات : كلتا المرأتين (سامية وفايزه) تريد أن تتزوج رجلاً فوق مستواها ، بينما نجد الرجلين (سامى ونبيل) يريد كل منهما أن يتزوج امرأة أدنى منه مستوى . الأبوان فى حالة سامى وفى حالة نبيل ، يعترضان على الاختيار " الأدنى" لعروس الابن ، بينما نجد أسرتى سامية وفايزه تريد كل منهما لابنتها زوجًا رفيع المستوى ، وهكذا . مرة أخرى ، نرى هذه العلاقات ، التى هى رأسية صرفة ، تعكس الوجود المستمر لطبقية المجتمع المصرى وصرامتها ، وتكشف عن محدودية التواصل بين الفرق الاجتماعية . وهكذا فإنها تفضح خرافة المجتمع الخالى من الطبقات الذى ينادى به النظام الجديد ، وتسفّه فكرة الوحدة القومية لهذا المجتمع .

لعل أكثر مواقع الحدث فى هذه القصة هو شركة التأمين ، التى تتسم هى نفسها بتنظيم طبقى : فايزة وأبوها فى قاع الهرم ،ثم سامى وأبوه فى الوسط ، ونبيل وأبوه فى القمة . والشركة تعبِّر أيضًا عن واقع اجتماعى معين : موضوع التأمين نفسه يتكرر ليكون تعبيراً عن مشاعر قلق وعدم استقرار تعانيها البرجوازية المصرية ، وعن التزامها بأن تستثمر فى مستقبلها ومستقبل أبنائها ، (سامى يبدى أنه من بين كل الطبقات تتميز الطبقة الوسطى بأنها "هى أكثر الطبقات تأمينًا على حياة أفرادها") (٩٢) كما أن الشركة تصوِّر خصائص التناقض فى أمة آخذة فى التحول الاجتماعى السياسى ، فمن ناحية ، نجدها تشير إلى رؤية النظام الجديد لحياة عملية واقتصادية تتحرر من قيود الطبقية ، ومن ناحية أخرى فهى تتوافق مع النموذج التقليدى للهيمنة الأبوية (متمثلة فى شخص والد نبيل) وتؤيد المثل القائل "ليست المسألة ما تعرف بل من تعرف" – وبذلك فإن القصة تمضى فى التصوير التفصيلى لمقولة إنه مهما بذل المرء من عمل ، ومهما جنى من وراء جهده فى ذلك ، فإن المكانة الاجتماعية الفعلية لا تتأتى إلا لمن وُلد لأسرة تتمتع بالثراء والنفوذ ، وعلى الوصوليين أن يظلوا قانعين بمكانهم وبموقعهم فى المجتمع ، وهذا فى حد ذاته دليل على بقاء البنية الأيديولوجية والسياسية السابقة لقيام الثورة .

٤- نشرة الأخبار : (١٩٥٧)

فى أعقاب هذه الجولات الثلاث فى حياة الطبقة الوسطى ، تأتى "نشرة الأخبار" لتكون عودة إلى "حارة" الطبقة العاملة ، ونجد الشارونى يبث أحداث النص فى جو من الضجيج والقذارة يؤدى بنا إلى كون مصغر آخر من عوالمه المدنية (أو الحضرية) التقليدية (٩٣) . يتخذ النص شكل نسيج من الموضوعات – كلها متضادة بطبيعتها – تتراوح من الثنائية الأنطولوجية للحياة والموت ، إلى الصراع بين التقاليد ، وما يتصل بها من قيم ومأثورات عقائدية ، وبين روح البحث العلمى والتكنولوجى . من غير ذلك من موضوعات ثانوية : ما يتضمن الفقر والتخلف فى مقابل الكفاح فى سبيل رأس المال ، الروحانية "الشرقية" ، فى مواجهة علوم الغرب وماديته ، الخير فى مواجهة الشر ، والحكمة فى مقابل الجنون .

تأتينا هذه الأحداث الدرامية من خلال الراوى : فى الثامنة والدقيقة الخامسة والثلاثين فى أحد أحياء القاهرة الفقيرة (٩٤) حيث ينهار مبنى سكنى مما يؤدى إلى مصرع مائتين وخمسين من الناس . كان عرس قد أقيم على سطح المبنى بينما يجرى أسفله احتفال "جمعية الأسرار الإلهية" (٩٥) - وهى جماعة صوفية - بذكرى أحد أعضائها . كان من بين الناجين أم خليل ؛ وهى امرأة "كثيرة الكلام طويلة اللسان" تكثر من التدخل فى أمور الناس ، وكانت قد لاحظت غباراً يتساقط فى المبنى ذلك المساء وحاولت دون جدوى أن تحذر أصحاب حفل الزفاف من الخطر ، ولم يكن أحد قد دعاها للحضور "لسلاطة لسانها" (٩٦) ومن هنا فقد مضت تحكى الأمر لأم سيد ، صاحبة دكان فى الحارة ، وأثناء وجودها فيه وقع حادث الانهيار .

بينما كان يجرى سحب جثتى زوجها وابنها من تحت الأنقاض ، كانت أم خليل تستعيد حلماً رأته فى منامها فى الليلة السابقة ؛ حيث جاء شخص غريب فى ملابس بيضاء ، وأخذ الزوج والابن ومضى بهما ، كما حدث ، أن اختفى بئر السلم ، ومعه نصف المبنى بشكل لا تفسير له (٩٧) . يصاحب هذه الأحداث ويعلو فوق ضجيج الحفل والتلاوة القرآنية ، مذياع فى متجر أم سيد يبث أخبار الساعة ٨.٣٠ بصوت مرتفع "بأعلى صوت كأنما هى وجميع سكان الحارة قد أوشكوا أن يصابوا بالصمم" (٩٨) وكان الخبر المسيطر على تلك النشرة هو إطلاق أول قمر صناعى ، ثم انتهت بخبر متميز أخير فحواه أن "عشرون شخصاً من سكان غينيا الجديدة توفوا اليوم بسبب إصابتهم بمرض الضحك ، وقد بلغ عدد المصابين فى المستشفى هناك سبعين مريضاً حتى الآن وهم يضحكون ليلاً ونهاراً حتى يلاقوا مصيرهم" (٩٩) .

مما يجتذب انتباهنا فى الحال ، أن "نشرة الأخبار" تضع ما هو مأسوى فى مواجهة ما هو مضحك ، غالباً بقصد إحداث أثر غير مألوف ، إلا أنها ما تزال عملاً يرمى إلى المواجهة العنيفة التى تدين المجتمع المعاصر ، وتصمه بفقدان القيم والمعنويات ، وتلقى الضوء على ما تحتويه الحياة الحديثة من النقائض والفوارق والغرائب . كما أنها أيضاً تتخذ أسلوباً خداعاً فى تعقيده ، يكشف عن التفات إلى الشكل مشوب بالإحساس بالحرج ، يجعلها فى عزلة عن غيرها من قصص هذا الفصل ؛ وهى بذلك تشكل انفصالاً عن فترة المغازلة القصيرة مع الأسلوب الواقعى ،

وتعبِّر عن عودة الشاروني إلى مذهب الحداثة الذى كان قد بدأ يستكشفه قبل هذا بأكثر من عشر سنوات .

النفس والآخر كغريمين حضاريين :

كما رأينا فى "راسين فى الحلال" ، تحتوى "نشرة الأخبار" عديداً من الشخصيات ، ليس بينها من هو نفس مروية رئيسية ، بل تندمج كل هذه الشخصيات ليتكون منها نفس مروية جماعية ، وهذه قد تؤخذ على أنها تمثِّل الجماهير أو الأمة المصرية . وبالمثل ، نجد "الآخر" جماعياً لا فردياً هو أيضاً – يتكون من ثقافتين متنافستين ومتضادتين : الغرب الرأسمالى (بصفة خاصة : الولايات المتحدة وحلفاؤها ، بريطانيا) ، ثم الاتحاد السوفيتي الشيوعى [١٠٠] . هاتان الثقافتان المتنافستان يتكون منهما الآخر الحضارى ، أو ما يمكننا تعريفه على أنه الآخر الذى يواصل هيمنته ، و يجاهد ليتمكن من أن يسيطر على مصر المستقلة ؛ سواء كان ذلك بوسائل اقتصادية أو سياسية أو ثقافية [١٠١] ، وبهذا فإن العلاقة بين النفس والآخر تعكس علاقات السطوة فى نطاق الصراع الحضارى .

مصر النفس المروية ، تبدو معزولة ومنكشفة ، تكمن فى هذا الأنموذج (الذى أصبح الآن مألوفاً) : الحارة المنكفئة على نفسها ، يسكنها مواطنون فقراء ومنخفضو التعليم ، ويميلون إلى الانطواء . الممارسات ذات الدلالة تنبنى على ما هو شائع وتقليدى ، وتؤكد فلسفات الدين ومنظومات العقيدة المحلية ، من الأمثلة : المقرئ الذى يتلو آيات القرآن الكريم ، المأذون الذى يردد الأحاديث النبوية ، وصف مراسم عقد القران ، أم خليل وهى تقسم بالله العظيم ، صيحات المحتضرين : "يا ساتر يارب" ، الإشارة إلى نوح "عليه السلام" ، الإشارة إلى الطهارة المطلوبة للصلاة وهكذا . إلا أنه – من نواحٍ عديدة – نجد الممارسات الدينية تأتى هنا مقتصرة على العبارات النمطية ، والروتين والمحاكاة ، ثم – فوق كل شىء – الخرافة . مثل هذا السلوك قد يكون دلالة على نزعة متزايدة نحو العلمانية فى ذلك الوقت ، أو إلى اهتمام النظام الجديد بالتطوير العلمى والتكنولوجى للبلاد .

يأتى تصوير الآخر على أنه بعيد جداً وغريب - ومن جوانب عديدة - متصف بشيء من اللامعقولية . وهو بخلاف النفس ، متطور تكنولوجيا ، وهو قوة مسيطرة أكثر منها تابعة ، تتمثل قيمه وممارساته الدالة عليه من خلال نصوص نشرة الأخبار ، وتتميز بفلسفات المادية والفردية والاستعمارية والإمبريالية الجديدة . هناك ثلاثة أنباء مذاعة فى نشرة الأخبار تتعلق بهذا على النحو التالى : "أعلن أحد أندية الإعلانات فى دوترويت أنه بدأ فى دراسة وسائل الإعلان فى الفضاء" (١٠٢) ثم : "فى أمريكا نجح خبراء الألعاب فى اختراع قمر صناعى للأطفال" (١٠٣) و "أن شاباً أمريكياً احتج على الحكومة السوفيتية لاعتدائها على حقوقه المشروعة فى الفضاء الجوى الذى يملكه ، وكان هذا الشاب قد احتفل بتسجيل دولته (سلستيا) فى مكتب شيكاغو" (١٠٤) .

وتتعلق غالبية بنود النشرة الإخبارية بـ "الآخر" ، أكثر منها بالنفس ، وتتراوح بين ما هو تافه ، وما هو غريب أو غير قابل للتصديق (١٠٥) ، من بين هذه الأنباء خبر محلى ينذر بفيضانات نهر النيل الوشيكة ، وبحقيقة أن اثنين وأربعين منزلاً فى القاهرة وحدها مهددة بالانهيار . مجئ مثل هذا الخبر المحلى فى النشرة على أنه فى المقام الثانى بعد أنباء تتعلق بأمور بعيدة جداً وليس لها تأثير ، يدل على الطريقة التى تؤكد بها النشرة أهمية السطوة التى لدى الآخر ، أو على محاولتها أن تحوز الهيمنة على النفس ، بشكل عشوائى وغير منظم (١٠٦) وبين آن وآخر نجد النفس تبدو أنها تجاهد لتدفع بعيداً عنها هذه التعديات المتأرجحة ، كما نرى فى حالة واحد من مشايخ الأزهر وهو يعلن "أن إطلاق القمر الصناعى لا يعتبر تحدياً لقدرة الخالق" (١٠٧) كمقولة مضادة لإعلان أسقف كانتربرى أنه "لم يعد هناك مستحيل فى عالم صنع قمراً صناعياً" (١٠٨) .

ترتيب عالم قصصى يتصف بالتقلب والفوضى

أكثر معالم هذه القصة بروزاً هى التكوين الطبقى والازدواجيات والتقابلات أو التواجهات الوضعية ؛ وهى أمور يستخدمها الشارونى على نطاق واسع . وهى أولاً تفرض نوعاً من الترتيب أو التنظيم على نص تسوده الفوضى والتشعب وعدم الاتساق

بشكل أساسى ، وثانيًا – هى تضيف بعدًا كونيًا إلى النص ، وهو ما يناسبه تمامًا (١٠٩) ، وثالثًا – إنها تظهر مدى وثوق وتشابك العلاقة بين النفس والآخر ؛ وهو أمر لا مفر منه . بعض عناصر من هذه الفئات المنظمة يبدو واضحًا فى البناء القصصى عند الشارونى : المبنى ينقسم إلى دورين ، فى كل منهما شقتان ، وبهذا تتكون دائرتان أو قطبان مختلفان ، حفل الزفاف فى الأعلى والتلاوة القرآنية فى الدور السفلى . ثم إن كلاً من دورى المبنى ينطوى على عناصر متوازية ومتواجهة ، المأذون فى الدور العلوى يقوم بصياغة عقد الزواج ، بينما المقرئ فى الدور الأسفل يحيى ذكرى زميله الراحل . كلاهما رجل دين ، وهو محاط من جانبيه بجيران من الرجال ؛ المأذون بزوج أم خليل ، المعذَّب ، والمقرئ بجواره الشاب شلبى شلباية ، الشكل التالى يصور تكوين المبنى :

السطح : حفل الزفاف (الراقصة والمعازيم)

الدور الأول المأذون	زوج أم خليل وابنها
الدور الأرضى شلبى شلباية	المقرئ وجماعة المتصوفة

من حيث الازدواجات ، يمكننا أن نتبين فى قطبى الأحداث هذين أنهما يعبران عن "دنيا الجسد" مقابل "دنيا الروح" ، أو ببساطة عالم المستقبل مقابل عالم الماضى ، الذى يشوقنا هنا هو كيف تحظى دنيا الجسد – بما تضطرم به من المرح الصاخب ، والشهوة التى يبثها رقص البطن – بالتفوق المكانى على دنيا الروح ، وهو ما يتضح لنا مما يلى :

"كانت الراقصة زوايد ترقص أمام مائتى سيدة ورجل وطفل ، وبدلة الرقص تغطى نصف جسدها لتكشف عن النصف الآخر ، وكل جزء من لحمها – ومن بدلة الرقص – يهتز كأنه قطعة منفصلة .. والمتفرجون يهتزون .. والسطح يهتز .. تحت وطأة جسدها .. ووطأة قدميها .. ووطأة التصفيق المنتظم .. يذيعه مكبر الصوت ليعلن إعجاب الجمهور ومشاركته ، على حين كان مقرئ جمعية الأسرار الإلهية يتلو الآية الكريمة : "وما من غائبة فى السماء والأرض إلا فى كتاب مبين" (١١٠) .

بإدناء عالم الروح بهذا الشكل ، يبدو المؤلف كما لو كان يتساءل عن أهمية الدين فى مجتمع تتزايد ماديته وعلمانيته ، كما أنه يمكننا أن نقول بأن انهيار المبنى يرمز لانهيار القيم المعنوية (*) .

كما تتضح الطبقات السابق ذكرها فى الإطار الزمنى الثلاثى الذى ينصب فيه النص ؛ حيث تُروى الأحداث بشكل سافر أو متضمن . يتكون هذا المخطط الزمنى مما يلى : نظام داخلى هو مجموع أحداث النص فى الحارة ذاتها ، والتى تقع فى حدود إطار عشر دقائق هى فترة إذاعة النشرة ، ثم نظام خارجى ينطوى على الأحداث التى تقع فى أجزاء أخرى من العالم ، (كما ترد فى نشرة الأخبار) ، ثم نظام كونى ؛ وهو موقع النشاط الضمنى ، ويوحى بلا نهائية الفضاء وملكوت الخالق (سبحانه) ، يتخذ النظام الكونى أهمية خاصة ؛ من حيث أنه يبرز الفوارق الفلسفية بين النفس والآخر ، يتمثل "الفضاء" بتعبير مجرد وآخر مطلق (على جانب المطلق ، الفضاء هو الموضع الفيزيائى لرواد الفضاء والأقمار الصناعية ، ومن حيث المجرد ، فهو السماوات ، التى يوجد الله فى كل موقع منها) – من الأمثلة الرائعة للتكوين الطبقى ما نجده فى "الأصوات المتنافسة" (١١١) فى الحارة ، فى بنود النشرة ، وموسيقى حفل الزفاف ، و الصخب الذى يدور فيه ، ثم التلاوة القرآنية التى يصاحبها هذا وذاك . من الناحية الصوتية يتداعى هذا كله إلى موجات متصاحبة ومتضاربة ، ثم يأتى انهيار المبنى ليضع حداً لهذا النظام الهرمى الصوتى .

إلى جانب الطبقات ، والازدواجات ، والتقابلات ، تحوى "نشرة الأخبار" نماذج عديدة من التجربة السردية ، من هذه النماذج تقنية المونتاج التى يستخدمها الشارونى

(*) الباحثة لا تعلل هنا كيفية وصولها إلى هذا الرمز . (الشارونى) .

فى بعثرة التتابع الزمنى للأحداث بتشطير أجزاء من نشرة الأخبار ، مأخوذة من بقاع متباعدة ، ومن مصادر وثقافات متباينة . من شأن هذا أن يستمر بشكل ثابت فى لا مركزة بؤرة اهتمام القارئ ، بالسرعة الهائلة للموجات اللاسلكية أو البث الفضائى . وهناك هدفان من وراء اللجوء لهذه الوسيلة : أولهما مساندة دوافع التكنولوجيا الحديثة والاتصال الجماهيرى ، والثانى إحداث أثر قصصى مصدره محاكاة التناقضات والانحرافات الموضعية ثم - بين آن وآخر - تصوير مدى عبثية الحياة الحديثة . وهناك وسيلة أخرى تُحدث هذا الأثر وهى عدم وجود نهاية واضحة فى ختام النص ، والذى ينتهى - كما رأينا - بإذاعة هذا النبأ الغريب عن "مرض الضحك" فى غينيا الجديدة . هذه الصورة الكوميدية الصارخة المظلمة هى التى يحق لنا أن نجدها أكثر التعليقات جدية فى هذه القصة ؛ إذ إنه إشارة إلى النفس المروية ، وتحذير من التقاعس والتخاذل الذى يأتى من الإعجاب بالذات ؛ إذ يبدو أن النفس تأخذ الحياة بدون جدية متجاهلة التحذير من الخطر ومن الحياة من أجل الحاضر وحده (١١٢) .

من وراء الشخصيات المألوفة لدى الراوى العارف بكل شىء نجد الأسلوب الأيديولوجى اللاذع يحكى لنا الكثير عن أحاسيس المؤلف بشأن مجتمعه ، بصفة مبدئية نجده يعبِّر عن اشمئزاز واضح مما يمكننا أن نسميه دعوة شاملة إلى المادية والجشع ، هى التى تحرِّك جميع شخصياته ، من مالك المبنى الذى لا تهمه أرواح الناس ، إلى أولئك الذين سيتكسبون من المأساة ؛ مثل أم سيد (التى يمتد نطاق استفادتها من نمو المبيعات إلى الفضوليين ذوى الأغراض السيئة) وحتى الذبابات اللاتى يأتين ليتشمموا موقع الموت . عند الشارونى أن أرواح الفقراء فى مصر رخيصة - وليست لها موضع الأهمية فى قائمة الأمور - إذ إنه لابد أن تقع مأساة بهذا الحجم وبهذه الفظاعة لكى تدخل الحارة إلى ضمائر أولئك الذين يعيشون فى العالم الخارجى ، وكما يقول الراوى :

"وأصبح لحارتنا فى دقائق - وفى الساعة الثامنة والدقيقة السادسة والثلاثين على وجه التحديد - أهمية كبيرة . فقد انقلب مائتا مهنئ - على الأقل - على خمسين مؤبناً ، وربما تجاوزت جثتا الراقصة والشيخ المقرئ . وهذا - فى حد ذاته - خبر عظيم لصحف الصباح ، من شأنه أن يجعل لحارتنا شهرة ما كانت تحلم بها ، كما أنه فرصة لا تعوض لأقسام الإعلان بشركات التأمين" (١١٣) .

بخلاف "أنيسة" و "راسين فى الحلال" ، نشرة الأخبار تكشف لنا عن الحقائق القاسية للعصر التالى للثورة فى مصر ؛ إذ إنه برغم الإصلاحات والتحرك نحو التصنيع ، فإن الفقر والجهل ما يزالان شائعين ، وما تزال البلاد تعانى من انخفاض الاستثمار فى البنية التحتية . ظاهريًا ، تبدو نشرة الأخبار وكأنها عمل ينتمى للمذهب الطبيعى ، يُظهر سكان الحارة وهم تحت رحمة البيئة المحيطة بهم ، إلا أن هذا ليس هو الوضع ، فمع الشارونى ، يظل العامل البشرى فوق كل شىء آخر ، وشخصياته دائمًا (من الوجهة النظرية) قادرة على تحديد معالمها بنفسها . وأخيرًا فإن "نشرة الأخبار" تقدم لنا مأساة سخيفة لا معنى لها ، وتذكرنا أيضًا بأن مثل هذه المأساة كان يمكن – وكان يجب – ألا تحدث .

خاتمة

من القصص التى عرضنا لها بالتحليل هنا ، يمكننا أن نرى كيف أن هذا الفصل ينقسم إلى نصفين متباينين : أولهما يشمل "أنيسة" و "راسين فى الحلال" ، وينطوى على أيديولوجية قومية ويفضح إحساسًا بالحرج يتشكل بالطنطنة التى تصدر عن نظام الثورة .

وهاتان القصتان تعبران عما يدعو إلى الإثارة والتفاؤل ، وتدوران حول أمور ؛ مثل الوحدة القومية ، والسلام الاجتماعى ، والتحول الطبقى ، والإشتراكية ، والتعاون من أجل الصالح العام ، وسيادة روح الجماعة والانتماء والأمن . أكثر الرموز ظهورًا هى الأسرة والبيت ، وهناك أيضًا معيار أخلاقى قوى ، قد يشير إلى رد فعل لما جاء به الماضى القريب من عواطف أكثر راديكالية .

فى هذا الجزء أو القسم الأول نجد علاقة تعايشية بين النفس والآخر ، وتأكيدًا على التفانى من أجل المجموع ، بناء الهوية خارجى بشكل طاغ ويوجَّه بأكمله تقريبًا نحو حاجات الجماعة ، أو العموم . تستمر النفوس الفردية فى إظهار نزعتها الانطوائية ، لكن الاهتمام فى سياق النص ينصب على الطرق التى تسلكها تلك

التقوس فى التوفيق بين هذه الانطوائية وضغوط الجماعة . فوق كل شيء ، يسود الوعى الجماعى ، وهو يظهر على أنه كيان توحيدى عقائدى ومتصلب . بروز نص "قبطى" بصفة خاصة يُلمِّح إلى نوع جديد من الثقة ينبثق من رسالة المساواة التى يبثها النظام الجديد – وإن لم يكن النص داعياً إلى أى نوع من الخصوصية ، بل إنه يحتفى بالتنوع فى مجتمع مصر وثقافتها ، بينما يؤكد عمومية "المصرية" بين الشخصيات . يمكننا تلخيص إدراكات النفس والآخر كما يلى :

النفس	الآخر
واثق	واثق
فى سلام	فى سلام
مشارك فعَّال فى المجتمع " يحس بأنه فى بيئته "	مشارك فعَّال فى المجتمع ، " يحس بأنه فى بيئته "
راضٍ عن الوضع المستقر	راضٍ عن الوضع المستقر
يتقبل الحاضر ، مع آمال فى المستقبل حس جماعى بالهوية عالم سردى يتصف بالانسجام والحكمة	يتقبل الحاضر ، مع آمال فى المستقبل حس جماعى بالهوية عالم سردى يتصف بالانسجام والحكمة

– فى الفصل الثانى الذى يتناول قصتى "الناس مقامات" و "نشرة الأخبار" ، نلاحظ الشعور بأن النهاية التى ننتظرها قد اختفت بين أصابعنا ، وبأن آمالنا قد خابت فى النظام وفى أيديولوجيته ، كما يتضح من البدء من جديد فى الحديث عن أمور مثل الرغبة فى العدالة والمساواة ، وبصفة خاصة نجد أن الوحدة القومية قد تمخضت عن مجرد خرافة ، مزقتها المنازعات والصراعات التافهة على السلطة ، داخليًا وخارجيًا ، ثم إنه نتيجة لتسلط فكرة التصنيع والتطور التكنولوجى على الحكومة ، بدأ العلم يظهر كقوة تطغى على الدين ، الرموز الواضحة فى هذا الفصل

تتضمن تفكك الأسرة والصراعات بين أفرادها ، التكنولوجيا والمادية والفظائع وانهيار العواطف الرومانسية .

بمجئ هذه المرحلة من تطور دينامية النفس المروية ، نجد أن الفرد وقد أصبح يتعرض للتهديد من جوانب متعددة ، بدأ يرزح تحت نير الآخر الطاغي عليه . نتيجة لذلك فإن على النفس أن تتعلم كيف تحمى ذاتها ، برغم كونها تفقد بسرعة ما كانت قد اكتسبته من ثقة ، وفوق كل شيء ، هناك تفرقة واضحة بين النفس والآخر ، مما يحث النفس على أن تحاول أن تنتزع بأظافرها شيئًا مما فقدته من كرامة واحترام ، وإن لم يكن بنجاح فى كل الأحوال . إدراكات النفس والآخر يمكن تمثيلها فى الأنموذج التالى :

النفس	الآخر
خضاع للتحكم	يمارس التحكم
غير متأكد ، يسأل	متأكد ، لايسأل
فى موقف الدفاع	فى موقف الهجوم
ساخط على الوضع	راضٍ عن الوضع
قلق فى حاضره وعلى مستقبله	راضٍ عن الحاضر ومنشغل بالمستقبل
توتر بين الفرد والهويات الجماعية	الهوية الجماعية تسيطر
عالم سردى تسوده الحيرة وعدم المساواة والقمع	عالم سردى يسوده اليقين والفرض والطغيان

الهوامش

(١) نُشرت لأول مرة في المجلة الأسبوعية "روزاليوسف" ، القاهرة ، أول فبراير ١٩٥٤ وأُعيد نشرها في "العشاق الخمسة" ، ص ١٤ – ٢٣ ، ثم مج / ١ ، ص ٢١ – ٣٣ .

(٢) نُشرت لأول مرة في "المساء" ، القاهرة ١٦ أكتوبر ١٩٥٩ ، ثم أُعيد نشرها في "رسالة إلى امرأة" ص ٥ – ١٧ ثم في مج / ١ ، ص ٢١٣ – ٢٢٧ .

(٣) ظهرت لأول مرة في "الآداب " ، بيروت ، أكتوبر ١٩٥٤ ، ثم في "العشاق الخمسة" ص ٦٩ – ٧٧ ثم مج/ ١ ، ص ٨٩ – ٩٨ .

(٤) ظهرت لأول مرة في "أخبار اليوم " ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٥٥ ، ثم في "رسالة إلى امرأة" ص ٦٩ – ٧٧ ثم مج / ١ ، ص ٣٠٩– ٣٢٤ .

(٥) ظهرت لأول مرة في "الشعب" ، ١١ يوليو ١٩٥٦ ، ثم في "رسالة إلى امرأة" ص ٦٦ – ٨٢ ، ثم في مج/١ ، ص ٢٧٥ – ٢٩٢ .

(٦) ظهرت لأول مرة في المجلة الأسبوعية "صباح الخير" ، القاهرة ، ١٢ ديسمبر ١٩٥٧ ثم في "رسالة إلى امرأة" ص ١٢٨ – ١٣٧ ، ثم في مج/١ ، ص ٣٤٣ – ٣٥٢ .

(٧) Hopwood, op. cit., p 38

(٨) Roger Owen, "State Politics, Power in the Making of the Middle East" (London, Routledge, 1992), p42.

(٩) Ernest Renan "What is a Nation" , in Homi K. Bhabha (ed.), Nation and Narration (London and New York, Routledge, 1990) p. 19 .

(١٠) Abdallah Laroui, "The Crisis of the Arab Intellectual : Traditionalism or Historicism ? trans. Diarmid Cammell (Berkley and London : University of California Press 1976) p. 24 .

(١١) مفهوم عبدالناصر للهوية القومية الجماعية يستمد جذوره مما يسميه المثقفون المصريون – مثل محمد حسنين هيكل و طارق البشري "الجمع القومي" – وهو ما يشير إلى مجموع الثقافة والقيم ووجهات النظر والمثل السياسية التي مضت تتنامى منذ بداية الحركة القومية الحديثة في أوائل القرن العشرين ، والتي تقوم على افتراض أن "الغالبية العظمى من المصريين قد اتحدوا بناء على حس بهوية واهتمامات مشتركة" ، هاني شكرالله : Political Crisis and Political Conflict in Past- 1967 Egypt" in Charles Tripp and Roger Owen(eds.), Egypt Under Mubarak (London and New York, : Routledge , 1989) p. 63.

(١٢) Hopwood , op. cit., p. 47

(١٣) هذا الاتجاه كان امتداداً للأدب القومي الذى نما بعد سنة ١٩١٩ على أيدى محمود تيمور وطه حسين وتوفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) وغيرهم ، وإن كان الفكر الإشتراكي الماركسي مصدراً للمعرفة والأشكال الفنية فى هذا المد الجديد .

(١٤) الكتاب الذهبى ، القاهرة : روزاليوسف ، ١٩٥٤ .

(١٥) الخراط ، المرجع السابق ، الإشارة إليه ، ص ١٨٢ .

(١٦) نفس المرجع ص ١٨٣ .

(١٧) Roger Allen : "The Arabic Literary Heritage, The Development of its Genres and Criticism", (Cambridge C.U.P., 1998), p. 48 .

(١٨) بيروت : دار الفكر الجديد ، ١٩٥٥ (وشارك فى تأليفه د. عبدالعظيم أنيس) - (المترجم).

(١٩) للعروض التى كتبت عن هذه المجموعة وما تلاها ، انظر " فرج " ، المرجع السابق ذكره .

(٢٠) قد يكون هذا هو السبب فى محدودية انتشار أعماله والإقبال عليها فى فترة كانت تسودها الواقعية الإشتراكية .

(٢١) ظهرت لأول مرة فى المجلة الأسبوعية " آخر ساعة " ، القاهرة ١٧ أغسطس ١٩٥٥م ، ثم نُشرت بعنوان " حلاوة الروح " فى " رسالة إلى امرأة " ، ثم فى مج /٢ ص ٢٩٣ - ٣٠٨ .

(٢٢) يوسف الشارونى مبدعاً وناقداً ، ص ١٤١ / ١٤٢ .

(٢٣) نفس المرجع ، ص ١٤٤ .

(٢٤) مج ١ / ص ٩٠ .

(٢٥) مج ١ ص ٩٤ .

(٢٦) نفس المرجع ص ٩٧ .

(٢٧) يستخدم هذان المصطلحان فى تحليل النصوص القرآنية ، وهما يُستخدمان فى إطار علمي اجتماعى عند حليم بركات .

THE ARAB WORLD : SOCIETY CULTURE AND STATE (BERKELEY AND LOS ANGELES : UNEVERSITY OF CALFORNIA PRESS) P . 118

(٢٨) مج / ١ ، ص ٩٠ .

(٢٩) نفس المرجع ، ص ٩١ .

(٣٠) نفس المرجع ، ص ٩٢ .

(٣١) نفس المرجع ، ص ٩٣ .

(٣٢) Roy Schafer, "Narration in the Psychoanalytic Dialogue" in On Narrative, ed. W.J.T. Mitchell (Chicago and London : University of Chicago Press), pp. 26 - 27 .

(٣٣) نفس المرجع ، ص ٩٧ .

(٣٤) مج ١ / ص ٩٠ ، ٩١ .

(٣٥) نفس المرجع ، ص ٨٩ .

(٣٦) انظر " أعمال الرسل " الإصحاح الخامس : ١ - ١٠ .

(٣٧) المرجع المذكور ، ص ٩٣ .

(٣٨) الواقع أن الشاروني قد قدّم طوال اشتغاله بالأدب شخصيات أغلبها من المسلمين ، أو على الأقل من المتسمين بأسماء عربية شائعة لا تدل على ديانتهم .

(٣٩) سامي خشبة : "البحث عن الجمال والحقيقة المزدوجة" في كتاب يوسف الشاروني مبدعًا وناقدًا ، ص ٢٠٧ .

(٤٠) ص ٩٥ .

(٤١) ص ٩٦ .

(٤٢) فوزي العنتيل ، المرجع السابق الإشارة إليه ، ص ١٢٧ .

(٤٣) بهذا يبدو النص كما لو كان متأثرًا بقرار النظام الجديد أن يبني هوية قومية عامة ، وأن يفضّلها على هويات جماعية أصغر حجمًا مذهبية مثلاً ، كما يعكس تحرك الحكومة نحو العلمانية ، معبّرًا عنها بأقصى درجة من الوضوح في إلغاء المحاكم الشرعية في السنة التي ظهرت فيها هذه القصة .

(٤٤) مج / ١ ، ص ٣١١ .

(٤٥) نفس المرجع ، ص ٣١٤ .

(٤٦) حفل الخطبة الرسمية الذي يقيمه الأقباط المصريون طبقًا لطقوس كنيستهم .

(٤٧) ص ٣١٠ .

(٤٨) تتمثل في أنها "بيضاء فارعة القوام" ، ص ٣١٠ .

(٤٩) ص ٣١٠ .

(٥٠) نفس المرجع ، ص ٣١٠ .

(٥١) بصرف النظر عن دمامتها .

(٥٢) ص ٣١٨ .

(٥٣) لإيضاح هذه النقطة ، نجد صدّيقة تحكي كيف أن بسيطة أقنعتها أن تبقى هي وأسرتها لتناول الطعام بعد إتمام حفل الخطوبة . برغم أن هذا كان موسم صيام المسلمين ، وكان أفضل لهم شيء من الراحة في هذه الحالة استعدادًا للسحور ، بسيطة تقول لصدّيقة " إحنا عيلة واحدة ، عيب تمشوا كده من غير ما ناكل مع بعض" ، ص ١٥ .

(٥٤) (في هذا الموضوع توضح الباحثة معنى الاسم "بسيطة") (المترجم) .

(٥٥) تلفت الباحثة هنا أيضًا النظر إلى المثل المصري "يا بخت من وفق راسين في الحلال" المترجم .

(٥٦) وهو ما يشير أيضًا إلى اختيار الاسم " صدّيقة" .

(٥٧) مصطفى بيومي : "معجم أسماء قصص يوسف الشاروني : دراسة تحليلية" (القاهرة ، مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٩) ، ص ٥٥ .

(٥٨) بنفس الطريقة ، اسم حبيب هو أيضًا كنية للمسيح عيسى بن مريم ، ويدل على ديانة الشخصية المسماة به في القصة (أرجو أن يُسمح لي أن أضيف أن المسلمين يتسمون به ؛ فهو ليس مثل دميانة ؛ وهي الاسم الوحيد في هذه القصة الذي يقتصر على المسيحيين في مصر وغيرها) - (المترجم) .

(٥٩) بيومي : المرجع السابق الإشارة إليه ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٦٠) ليكن ملحوظًا أن اسم "عريان" لا يستخدم خارج الطائفة القبطية (مرة أخرى ، أرجو أن يُسمح لي أن أضيف أن هذا الاسم يستخدمه المسلمون أيضًا مثل الأديب المعروف: محمد سعيد العريان ، (المترجم") .

(٦١) الاسم المعطى لكبرى بنات صدّيقة هو أمل .
(٦٢) بيومى – المرجع السابق ذكره ، ص ٣٨ .
(٦٣) حقى ، المرجع المذكور ، ص ١٤٢ . ويوسف الشارونى مبدعًا ناقدًا ، ص ١٤٣ .
(٦٤) انظر " جسد من طين " فى الفصل الأول ، بغرض المضاهاة .
(٦٥) حقى ، المرجع السابق ذكره ، ص ١٤٢ .
(٦٦) Vial, op, cit, p .142 .
(٦٧) ص ٢١٤ .
(٦٨) انظر أيضًا " رسالة الى امرأة " و" ناهد ونبيل " .
(٦٩) نفس هذا الموضوع كان محور مسرحية الكاتب المصرى نعمان عاشور " الناس إللى تحت "سنة ١٩٥٦ .
(٧٠) لمزيد من النقاش المشوق حول البرجوازية الصغيرة فى مصر فيما بعد الحرب ، وتنظيماتها المحلية واختياراتها المهنية وعلاقاتها الاجتماعية ، وبعض النزعات الفكرية والأيدولوجية ، ارجع إلى intellectuelle d' Egypte au lendemain de la deuxieme guerre Raoul Makarius : la Jeunesse mondiale (Paris: Mouton1960)
(٧١) المرجع السابق ، ص ٣٧ .
(٧٢) المجموعات ، جـ١ ، ص ٢٧٦ .
(٧٣) ص ٢٧٦ .
(٧٤) ص ٢٧٨ .
(٧٥) ص ٢٧٩ .
(٧٦) ص ٢٨٤ .
(٧٧) تشير الباحثه إلى السخرية المتمثلة فى الاسم " سامى " وهو مشتق من السمو طبعًا ، وتستمد ملحوظاتها من بيومى ، المرجع السابق الإشارة إليه ، ص ٤٦ .
(٧٨) كعادتها ، تأتى الباحثة هنا بمعنى كلمة "نبيل" وما تدل عليه (المترجم) .
(٧٩) مج / ١ ، ص ٢٧٨ .
(٨٠) ص ٢٧٧ .
(٨١) ص ٢٧٧ .
(٨٢) ص ٢٧٩ .
(٨٣) ص ٢٨٢ .
(٨٤) إذ إن سامية مؤنث سامى .
(٨٥) ص ٢٧٨ .
(٨٦) ص ٢٨٦ .
(٨٧) ص ٢٩١ .
(٨٨) ص ٢٧٥ .
(٨٩) ص ٢٨٦ .
(٩٠) ص ٢٨٠ .
(٩١) من ذلك قوله عن نبيل الذى كان أبواه يحذرانه منه ، وأصبح الآن "أستاذًا وفرخة بكشك" ، انظر ص ٢٩١ .
(٩٢) ص ٢٩٢ .

(٩٣) انظر أيضًا قصص "مصرع عباس الحلو" ، و "زيطة صانع العاهات" و "المعدم الثامن"، التى ظهرت لأول مرة فى "الأديب" ، بيروت ، مايو ١٩٥٠ ، وأعيد نشرها فى العشاق الخمسة (مج ١ ، ص ٩٩ - ١٠٣) ، ثم "قديس فى حارتنا" ، ظهرت لأول مرة فى "الأديب ، بيروت ، سبتمبر ١٩٥٢ ، ثم أعيد نشرها فى العشاق الخمسة ، ثم مج /١ ، ص ٣٣ - ٤١ .

(٩٤) حارة المغربلين ، يأتى ذكرها أيضًا فى "القيظ" .

(٩٥) مج ١ ، ص ٣٤٣ .

(٩٦) مج ١ ، ص ٣٤٥ .

(٩٧) نجد فى قصة "قديس حارتنا" مشابهًا لهذا السيناريو . هذه القصة التى تدور أحداثها فى حارة تسكنها طبقة عاملة كهذه ، تصوِّر كيف أن امرأة عاقرًا - هى أم نادى ، تلقت أثناء منامها تعاليم من شخص فى ملابس بيضاء ، تفيد أن عليها أن تطعم وتكسو "عم إسماعيل" - وهو مسكين يعيش هناك - وأن ثوابها سيكون إنجاب طفل .

(٩٨) ص ٣٤٤ .

(٩٩) ص ٣٥٢ .

(١٠٠) يمكن اكتشاف مواضع الإيماء إلى الصراع بين الغرب والاتحاد السوفيتى فى الإشارات العديدة لسباق غزو الفضاء .

(١٠١) علينا أن نتذكر أن مصر عقدت تحالفًا مع الاتحاد السوفيتى فى أعقاب سحب الولايات المتحدة وبريطانيا عرضهما لتمويل مشروع السد العالى . يضاف لذلك أنه مع التضاؤل المحسوس للنفوذ البريطانى فى الشرق الأوسط ، دخلت الولايات المتحدة فى منافسة مع الاتحاد السوفيتى من أجل اتخاذ موقع قيادى فى المنطقة .

(١٠٢) ص ٣٤٨ .

(١٠٣) ص ٣٥٠ .

(١٠٤) ص ٣٤٦ - ٣٤٧ .

(١٠٥) من هذه الأنباء :"إن المنجِّم شيلو أنطونيو طمأن الناس أنه لن يكون للقمر الصناعى أى تأثير سماوى على مقاديرهم" ، وفى نبأ آخر :"زعمت السيدة سيسليا كون أنها استطاعت أثناء نومها سماع الإشارات التى يرسلها القمر الصناعى بدبابيس الشعر الخاصة بها" ص ٣٥١ .

(١٠٦) وبهذا فإن نشرة الأخبار ترمز أو تتشبه بسلطة الآخر ، وبالقدرة على التوسع .

(١٠٧) ص ٣٥١ .

(١٠٨) ص ٣٥٢ .

(١٠٩) انظر أيضًا "مصرع عباس الحلو" ، و "زيطة صانع العاهات" .

(١١٠) ص ٣٤٥ - لاحظ المغزى من اختيار هذه الآية ؛ من حيث أن هذا كله لا يأتى فى نشرة الأخبار المذاعة .

(١١١) ص ٣٤٣ .

(١١٢) من هذه الوجهة ، فإن انهيار المبنى السكنى يذكرنا بالانهيار العظيم للكبرياء فى قصة برج بابل .

(١١٣) ص ٣٤٨ .

الفصل الرابع

النفس والآخر بعد حقبة القومية

بمجئ الستينيات من القرن العشرين كانت مصر قد حازت موقع السيطرة فى العالم العربى ، ووصل الحماس الشعبى والشعور القومى إلى أعلى درجة عن أى وقت مضى . إلا أن التفاؤل الذى اتسمت به السنوات المبكرة من الاستقلال ما لبث أن تلاشى لتحل بدلاً منه حالة متزايدة من اليأس والسخرية ؛ إذ إن أولئك الذين كانوا يؤيدون الثورة بدأوا يتساءلون عما إذا كانت قد حققت أهدافها الأصلية فعلاً . تزايد هذا الشعور على مدى عشر سنوات انحرفت مصر فيها نحو مرحلة ما بعد القومية ، مرتدة إلى الاستبداد وحكومة الفرد المطلقة . كان من بين الأحداث السياسية الكبرى لذلك العقد : وقوع الانفصال ، وتفكك الجمهورية العربية المتحدة ، ثم النكسة ، هزيمة مصر فى حرب ١٩٦٧ مع إسرائيل . كلا هذين الحدثين وكشف ضعف حلم عبدالناصر فى وحدة عربية ، كما أدى – فى مصر على الأقل – إلى التخلى عن الانتماء العربى أو حتى القومى ، والرجوع إلى الاهتمامات الشخصية أو الفئوية . ومن السخرية أن هذا فى ذاته زوَّد النظام بالفرصة التى يحتاجها لقمع كل شيء من المعارضة المحسوسة ، راجعًا بمصر إلى حالة الشمولية التى كانت فيها قبل الثورة .

سوف يغطى هذا الفصل الفترة من يناير ١٩٦٠ ؛ وهى سنة صدور قصة الشارونى "حارس المرمى" (١) ، إلى يوليو ١٩٦٩ ، عندما نشر "لمحات من حياة موجود عبدالموجود" (٢) ، وسوف نتناول بالتحليل أربع قصص هى : "اللحم والسكين" (٣) ، و "الزحام" (٤) ، و "نظرية فى الجلدة الفاسدة" (٥) ثم : "لمحات من حياة موجود عبدالموجود"

حكومة الفرد المطلقة ونهاية حلم الوحدة العربية

ما لبث نظام الثورة – بتأثير طغيان شخص عبدالناصر وطموحاته – أن أرسى دعائم سطوة الدولة على المجتمع المدنى ، ووضع السيادة المطلقة فى السلطة التنفيذية التى يرأسها حاكم يجمع كل السلطات ؛ وهو شكل للدولة وصفه أحد الدارسين بعبارة "البونابارتية المصرية" (٦) ، كانت هذه منظومة استبدادية بطبيعتها ؛ حيث يجلس على قمة الحكم حفنة من الأفراد يملكون قدراً هائلاً من السلطة المركزة ، والجماعات التى تخرج عن طوع النظام : إما أن يعاد تنظيمها ، أو تتعرض : للاحتواء أو للتدمير ، بينما أولئك الذين يمكن التحكم فيهم يجرى تنظيمهم من خلال أجهزة موازية أو مناظرة ، من ذلك مثلاً تنظيمات الطلبة والنساء والأطباء والمحامين والفلاحين (٧) ، وبذلك فإنه بمجئ الستينيات كانت السلطة فى مصر قد أصبحت مطلقة ، بدون معارضة قانونية أو ديموقراطية .

وبحلول سنة ١٩٦١ انفصلت سوريا عن الجمهورية العربية المتحدة ، نتيجة لخلافات عملية وسياسية واقتصادية مع مصر . عملياً ، كان حلم عبدالناصر بتحقيق وحدة عربية قد انتهى فى ذات الوقت الذى بدأ فيه تقريباً ، وإن كانت بعض عوامل من نوع حرب الاستقلال الجزائرية سنة ١٩٦٢ ومحنة الفلسطينيين قد استمرت فى شحن المشاعر بشأن تلك الوحدة (٨) . ولكن عبدالناصر مضى يتشبث بالتزامه بالعروبة ، وظل مقتنعاً بإمكانية تصدير الثورة إلى جميع الدول العربية ، ولم يكن على استعداد لأن يتغير أو يتقبل أدنى درجة من النقد لمواقفه ، وكثيراً ما كانت خطبه وتصريحاته متعارضة مع المشاعر العامة والواقع القومى ؛ فمثلاً : المشروعات التى كان مقصوداً منها تعزيز مكانة مصر فى المنطقة ؛ مثل التدخل فى الحرب التى كانت دائرة فى شمال اليمن ، لم تكن تحظى بالتأييد الشعبى . ولكن أكثر الأمور إضراراً كان هزيمة ١٩٦٧ ، التى كانت تعبيرا حرفياً عن نهاية أحلامه وطموحاته ، ومن نواحٍ عدة ، وضعت نهاية لنظام حكمه .

كان للحرب الثالثة بين العرب وإسرائيل عواقب وخيمة ، وأدت إلى فقدان القدس والضفة الغربية ومرتفعات الجولان وسيناء ، وكشفت عما يعانيه الجيش المصرى من

ضعف تكنولوجي وبنيوى ، وجاءت بخسائر مالية من شأنها أن تُحدث الشلل ، نتيجة للخسائر فى المعدات والمعوثات ، وإغلاق قناة السويس . ولكن ما هو أسوأ من كل اعتبار آخر كان إدراك حقيقة أنه "على مدى الأيام الأولى من المعركة مضى قادة الدول العربية يكذبون على شعوبهم ، وسرعان ما تبخرت كل الادعاءات التى سادت السنوات السابقة ، وتمخضت أزمة أخلاقية على أوسع نطاق" (٩) ، والآن وقد ضعفت قيادته إلى أدنى حد ، وتضاءل موقع مصر الإقليمى ، فقد أعلن عبدالناصر أنه قد تنحى عن موقعه ، ولكن المواطنين أصروا على بقائه . وكما يقول هوب وود : "كان مسلكًا خطرًا أن يرتبط مصير مصر بشخص واحد . كان عبدالناصر قد قاد مصر إلى الهزيمة ، ومصر لا يمكن تصورها بدون عبدالناصر" (١٠) تلت ذلك مرحلة من تبادل الاتهامات وذبح كباش الفداء ، قوامها إجراءات القمع والتطهير فى الجيش وإجراءات انتقامية تتخذ ضد الجالية اليهودية المصرية .

بصفة عامة ، كانت سنوات الستينيات فى مصر حافلة بجميع أنواع إجراءات القمع السياسى ، ولأن عبدالناصر لم يكن على استعداد لأن يرضى بأقل من الخضوع التام لحكمه ؛ فقد تزايدت نزعته إلى التسلط مع استمرار ظهور بوادر السخط . كانت أنشطة تمردية من جانب جماعة الإخوان سنة ١٩٦٥ قد أدت إلى إعدام إمامهم سيد قطب (١٩٠٦ - ٦٦) فى السنة التالية ، وكان قد جرى أثناء ذلك إخماد جميع الأصوات والحركات بمختلف وسائل القمع والإرهاب ، الطلاب والصحفيين وجماعات المعارضة من جميع الألوان - والشيوعيين بصفة خاصة - وكانت هذه الإجراءات تتخذ بواسطة مختلف الأجهزة الأمنية - وعلى رأسها مباحث أمن الدولة - التى اكتسبت سمعة خاصة رهيبة ، وأصبح الخوف من الاضطهاد يمنع الجميع من أن يرفعوا أصواتهم بالاحتجاج على هذه الإجراءات ، مما أدى إلى إسكات كل وسيلة للتعبير عن احتجاج شعبى إلى ما بعد هزيمة ١٩٦٧ .

وكما يلاحظ حافظ فإنه :

"فى خلال ذلك العقد ، لم تكن هناك أنشطة عامة لا تخضع للسيطرة الرسمية ، وحيثما تنظر لا ترى سوى كائنات ليست حية بل أفرادًا يخفون شخصياتهم تحت

قوقعة عظيمة توحى بخضوعهم للنظام ، أناس يؤدون أدوارًا فى المجتمع ، ويرددون - تلقائيًا - شعارات كثيرًا ما تكون متعارضة مع حقيقة آرائهم المخبوءة" [١١] .

كما شهدت سنوات الستينيات أيضًا توسع نطاق جهاز الدولة مما أدى إلى مشكلة وجود بيروقراطية مسرفة الاتساع وعديمة الفاعلية . من العوامل الأخرى التى أدت إلى هذه الحالة . الفجوة القائمة بين مهارات البيروقراطيين القائمين ، ومطالب قطاع عام آخذ فى التنامى السريع ، يقول جلال أمين : كانت ثقافة الإدارة السابقة تعنى أن "البيروقراطيين كانوا يسرفون فى العزوف عن تفويض أية سلطة" [١٢] ، وإلى جانب هذا مضت مشكلة عدم الكفاءة تتفاقم تحت ثقل اتساع وتزايد نطاق أعباء العمل ، والمسئوليات غير المألوفة . من هذه العوامل أيضًا أن السياسة الجديدة كانت تضمن تعيين جميع الخريجين فى وظائف فى الحكومة أو القطاع العام ، مما يتطلب عقد برامج تدريبية هائلة ، ويؤدى - حتمًا - إلى تضخم العمالة . يلى ذلك العبء الذى ينتج عن إنشاء أعداد لا نهاية لها من الوزارات والهيئات ؛ مثل أجهزة الرقابة على الحكومة والأعمال ، وما يتطلبه هذا من وقت وجهود إضافية . كان من شأن هذا كله أن يؤدى إلى تفاقم ظواهر التراخى واللامبالاة وهبوط الكفاءة والانحلال ، كما تزايد الإحساس بالسخط نتيجة لمعاناة أغلبية البيروقراطيين الافتقار إلى السلطة بينما الرسميون الذين يشغلون مراكز أعلى منهم كثيرًا ما يكون لديهم قدر هائل من النفوذ ، ويتمتعون بامتيازات اقتصادية واجتماعية يُحسدون عليها .

من حيث الهوية القومية ، شهدت سنوات الستينيات فى مصر تغيرات جذرية ؛ إذ إنه حتى فى السنوات الأولى منها تفتت حلم التوحد الذى كان هو الأساس الذى قام عليه السعى نحو الاستقلال ، مما أدى إلى أن بدأ المجتمع المصرى يعود إلى الانقسام على نفسه ، وبدأت تتكون فيه فئات تمثّل مختلف الأيديولوجيات والمصالح الاقتصادية والفئوية . يرى حافظ أيضًا ظهور وعى أكثر نزعة إلى الفردية فى ذلك الوقت ، ويضيف أن "تزايد فرص التعليم أدت أيضًا إلى مزيد من الوعى الاجتماعى الثقافى ؛ بحيث أصبح كل فريق سياسى أو اجتماعى أكثر إدراكًا لهويته ، وللفارق بينه وبين البقية" [١٣] ، كما شهدت تلك الفترة انحرافًا عما يسميه حورانى "الوطنية الإقليمية" واقترابًا من القومية "الدينية" [١٤] ، والتى تنظر إلى أعضاء أية فئة دينية على

أنهم فئة سياسية . كان أكثر دعاة القومية الدينية ظهوراً وأعلاهم صوتًا فى ذلك الوقت هم الصهيونيون فى إسرائيل والشتات ، والمسلمون من شعوب المنطقة الذين يؤيدون الأيديولوجية القومية الإسلامية (بدلاً من القومية العربية) .

لم تكن الجهود الرامية إلى إثارة الوعى السياسى قاصرة فقط على المجتمعات اليهودية والإسلامية ؛ إذ إن هذه الظاهرة قد امتدت فى مصر لتشمل الأقباط أيضًا . كانت غالبية الأقباط فى مصر قد رحبت بالنظام الجديد ، ولكنها بمضى الوقت بدأت ترى أن حكومة عبدالناصر تفتقد إلى الشرعية الأخلاقية ؛ إذ أخذت تبدو أنها لا هى تعبر عن إرادة الأقلية القبطية ، ولا هى تخدم مصالحها داخل المجتمع الأشمل ، وقد أصيب الأقباط بالضرر البالغ من عملية التأميم (١٥) ، بينما تضرروا أيضًا من إدخال سياسات ؛ مثل إلزام التعليم الدينى فى المناهج الدراسية ، وإصلاح جامعة الأزهر التى لم تكن تقبل الطلاب الأقباط بطبيعة الحال . وقد وجد الكثيرون من الأقباط فى هذه السياسات ما يدل على تزايد الرابطة بين الدولة والدين ، والذى وجد فيه اليساريون أيضًا تخليًا عن مبدأ "الإشتراكية" . فيما يتعلق بمعاملة عبدالناصر للأقباط يرى هوب وود أن "سلوكه نحوهم كان يتصف باللامبالاة ، وهو على أية حال داعية للقومية العربية التى تتوجه بصفة أساسية للمسلمين فى مصر وغيرها" (١٦) ، بينما يرى الأقباط أنه" لم يكن يثق فيهم ، وأنه كانت هناك تفرقة ، ولم تكن توجد مساواة حقيقية" (١٧) ، وبينما تظل كلتا المقولتين تستعصى على إقامة الدليل على صحتها . فمن المؤكد أن الأقباط عانوا من انخفاض نسبة تمثيلهم فى الحياة الوطنية (١٨) .

كما أنهم بدأوا يعانون من القلق المتزايد من ارتفاع موجة الإسلام السياسى ، كما شهدت سنوات الستينيات تزايداً فى تداخل الثقافة والسياسة ، وفى إدخال المثقفين المصريين – وبصفة خاصة من الأجيال الأكبر سنًا – إلى صفوف الحكومة كموظفين مأجورين فيها ، وبدأت الدولة تفرض سلطتها على جميع الأنشطة الفنية والثقافية ، بل إنها بدأت تدعو صفوة المثقفين إلى "إنتاج ثقافة تخاطب مجتمعًا يؤمن بالإشتراكية العربية" (١٩) كانت المحادثات والمناقشات التى تجرى فى دوائر المثقفين تخضع لرقابة شديدة ، والتعبير عنها هو أيضًا عرضة لقيود فى منتهى الصرامة ، وكان لكل هذا أثره المحسوس على النتاج الثقافى ؛ فأولاً – أدى إلى سرعة موت

الواقعية الإشتراكية ، يقول حافظ "بمجئ ١٩٦٠ كان أغلب كتَّابها فى السجون ، وعندما يفرج عنهم ، بعد بضع سنوات ، يكون كل شىء قد تغيَّر" [٢٠] وثانيًا – أدى هذا بالكثير من الكتَّاب إلى اللجوء إلى الرمزية كوسيلة لتجنب قيود الرقابة ، وثالثًا – هبط عدد منهم إلى مستوى المداحين الذى يعيشون فى رعاية السلطة .

كان للنكسة أيضًا أثرها على النتاج الفنى والفكرى لتلك الحقبة . لما كانت مصر تعتبر مركزًا للريادة والقيادة السياسية والثقافية فى العالم العربى ، فإن كتابها بدأوا بعد النكسة يتكلمون عن إحساسهم بالذهول والشك فى الذات والأذى الذى أصاب هويتهم القومية . ونتيجة للصدمة أوالإنكار ، فإن العديد من المفكرين "توقفوا عن الكتابة كلية ، بينما التمس غيرهم العزاء واستعادة الثقة من خلال تحقيق التراث العربى وجذور الأصالة الثقافية [٢١] . كما أن غير هؤلاء أخذوا – بتأثير عدد من المظاهرات وأحداث الشغب التى وقعت فى فبراير ونوفمبر ١٩٦٨ – يعبِّرون عن سخطهم على النظام السياسى ، ويطالبون بإجراءات مضادة للفساد وببرلمان حر . وكانت قضية المشاركة مشحونة بالعواطف بصفة خاصة ، ومعبِّرة عن النظرة الشائعة بشأن الفرد الذى لا يلعب أى دور له أهمية فى الحياة الوطنية – برغم أنه قد أصبح هو والدولة كيانًا متحدًا لا انفصال لأحدهما عن الآخر .

لعل أكثر التطورات الفنية أهمية فى تلك الحقبة هو ما شهدته من تأكيد لنزعة الحداثة . يقول كارات فى ذلك : "بعد أن جرى تحطيم الواقع القومى والاجتماعى القائم ، كان لابد أن نتوقع مجىء نزعات الحداثة الأدبية ، لتحل محل الأساليب القديمة الواقعية ، التى كانت غير متوائمة مع العصر [٢٢] ، وعلى صفحات مجلات ؛ مثل «جاليرى ٦٨» التى يصفها كارات بأنها «أول منبر أصيل للعقلية المحدثة فى مصر » [٢٣] ، بدأ الكتاب يتحدَّون الأشكال الفنية الراسخة ، ويحطِّمون الحبكة التقليدية ، ويبتعدون عن السطح الخارجى مقتربين من العمق الداخلى ، ويفكرون فى معالجات جديدة للغة والزمن و المكان فى السرد ، الخلاصة هى أن النزعة إلى الحداثة زودت الكتاب بطرق جديدة لإدراك الفن الحقيقى ، وهيأت لهم إمكانات للتعبير لا حدود لها . وكان من بين هذه الطرق الجديدة الرمزية واللامعقول ، اللذين ازدهرا ؛ لأن الكثيرين من الكتَّاب لم يكونوا قادرين على الإفصاح عن أفكارهم لأسباب سياسية .

في نطاق القصة القصيرة المصرية ، يرى حافظ أنه بمجيء الستينيات كان هذا الفن قد وقع من جديد في مأزق جديد . كان عدد من دعاة هذا النمط ؛ مثل إدريس والشرقاوى ، قد حولوا اهتمامهم نحو الرواية والدراما ، بينما اختار الشاروني أن يركز على النقد (٢٤) ، وحقًا ، كان لابد أن تنقضي تسع سنوات قبل أن تظهر مجموعتة الثالثة الزحام ، متضمنة تسع قصص وعدداً من القصص في دقائق (٢٥) ، ثم عملاً يقول عنه الشاروني إنه "قد لا يكون قصة ، ولكنه بالقطع ليس مقالة" (٢٦) ، خمس فقط من هذه القصص كتبت بعد ظهور مجموعة "رسالة إلى امرأة" ، بل إن اثنتين منها كُتبتا قبل ظهور "العشاق الخمسة" (٢٧) . وقد نُشرت "الزحام" في بيروت ، ولم تكن الرقابة السياسية هي الدافع لنشرها خارج مصر ، بل مجرد أن الشاروني - كما يروى - لجأ إلى ذلك لدوافع عملية بحتة ؛ فهو ببساطة لم يعثر على من يؤيد نشرها محليًا (٢٨) .

لم يقدر لهذه الأزمة الثانية في القصة القصيرة أن تنحل إلا عندما جاء الوقت الذي ظهر فيه جيل جديد من الكتاب الذين احتضنوا الحداثة متحمسين لها ، ومضوا يجربون مختلف أشكالها على نطاق عريض . عندما بدأ "جيل الستينيات" هذا يكتسب المزيد من الثقة ويمضون بهذا النمط إلى اتجاهات جديدة ، ظهر كتاب راسخون ؛ مثل إدريس والشاروني يعيدون بث قدراتهم في مجال القصة القصيرة . كان هذا بوسائل عديدة راجعًا إلى الاحتمالات الجديدة لهذا النمط الذي تكون من نزعة الحداثة بعد إحيائها من جديد ، ولكن كما يقول حافظ "قد تكون طبيعة اللحظة التاريخية والشخصية الجديدة التي بلورتها الستينيات هي التي جعلت القصة القصيرة الصورة التي تناسب تلك السنوات أكثر من غيرها" (٢٩) ، وسوف نرى من دراسة القصص الأربع الآتية كيف أن تجريب الشاروني المبكر للحداثة قد نتج عنه الآن أسلوب في القص يتميز بالنضج وبدرجة رفيعة من التطور .

١- اللحم والسكين ، ١٩٦١

مثل "أنيسة" ، تتخذ اللحم والسكين" هوية مسيحية واضحة ؛ فهي تحوى شخصيات ومواقع مسيحية ، وإيماءات لقصص وشخصيات من الكتاب المقدس ،

ورموزاً لها دلالات خاصة عند المسيحيين . تتركز القصة حول أسرة قبطية ، وإلى حد كبير تشبه "راسين فى الحلال" فى أنها تغوص بنا فى أعماق العادات والطقوس والاحتفالات القبطية ، وبصفة خاصة مناسبات الزواج والجنازات . تتركز هذه الأقصوصة الرمزية حول صراع يدور بين أخوين : ميلاد ؛ وهو طبيب بيطرى فى القاهرة ، وشفيق ، الذى يتولى إدارة أرض مملوكة للأسرة فى المنيا . برغم أن الرجلين نشأ على علاقة طيبة وثيقة ، متشاركين فى نواحى الحياة معًا ، بل وتزوج كلٌّ من ابنة عمه ، وعُقد لهما زفاف مشترك ، إلا أنهما بدآ يتصادمان فى أعقاب موت أبيهما ، عندما أخذ شفيق يطالب بنصيب أكبر فى التركة . استمرت الخلافات إلى أن جاء يوم أطلق فيه النار على ميلاد ، وإن لم يحدث له سوى إصابة طفيفة . انهارت أمهما بتأثير هذا الحدث – وهى امرأة معتلة تعانى من ضغط دم مرتفع ومن داء السكر ، وتؤخذ إلى المستشفى حيث تموت بعد ذلك . عندئذ فقط يدرك الأخوان ما أحدثته عداوتهما من ضرر ، ويقبلان أن يعود الوئام بينهما من أجل مستقبل الأسرة .

الأقباط والمسلمون و الأنا المتفتت :

لكونهما متضادين فى أمور عديدة ، فإن ميلاد وشفيق يتفقان والنمط الكلاسيكى للنفس والآخر . إلا أن الأخوين فى الحقيقة هما ذات النفس المروية ، وكما هى الحال فى الكثير من أبطال قصص الشارونى ، فهما يمثلان نوعًا من "انفصام الشخصية" ؛ بمعنى أنهما هما النفس والآخر فى ذات "الأنا" السردية ؛ ولهذا السبب ، فإن النص يمضى فى أن يبرز أوجه الشبه بينهما ، ويكشف عن حقيقة أن الخلافات بينهما كانت ضئيلة فى سنوات حياتهما الأولى :

" كان ميلاد وشفيق أخوين ، وحتى ستة أعوام مضت كانا أيضًا صديقين ، فعمرهما متقارب .. ميلاد أكبر من شفيق بسنتين ، وشكلهما متقارب ، ما تكاد ترى أحدهما حتى تعرف أنه لابد وأن يكون أخ الآخر ، وفى أول معرفتك بهما كان يختلط عليك الأمر ، فلا تعرف أيهما ميلاد وأيهما شفيق ، نفس الوجه الأسمر والأنف المستطيل إلى الأمام قليلاً ، والجسم المتوسط والشعر الخشن الأسود الغزير" (٣٠)

وهكذا يبدآن متساويين في سياق النص ، ولا يبدوان متباعدين إلا عندما يختلفان بشأن ميراثهما :

"في ذلك الوقت كان شكلاهما قد أخذا يختلفان ، ربما بسبب زواجهما وتقدم السن ، وربما استتبع ذلك ما حدث بينهما من شقاق . فالصلع أخذ يزحف على مقدمة رأس ميلاد ، كما أنه أصبح أكثر نحافة مثل المرحوم أبيه ، ووضع نظارات على عينيه ، فبدأ مظهره أكثر وقاراً . أما شفيق فقد أنبت له شارباً خفيفاً ، ومال نحو السمنة كالمرحومة جدته لأمه فبدا أقصر من أخيه ، كما أصبح كثير التدخين بحيث أسودت أسنانه ، وما بين سبابة يده اليمنى وأوسطها . حتى طباعهما اختلفت ؛ فبدا ميلاد أكثر بروداً وأقل انفعالاً ، بينما بدا شفيق عاطفياً خيالياً سريع الثورة سريع الهدوء" (٣١) .

برغم أن "اللحم والسكين" تتصف بدرجة عالية من تعدد المعنى ، فهي مثقلة بالتشبيهات والإيماءات والرموز ، إلا أنه يمكننا أن نقرأ النفس المروية ونراها تمثِّل بعدين لكل واحد ، بمعنى : الجاليتين القبطية والمسلمة في داخل المجموع القومي . حقيقة أن الأخوين كشابين يؤخذان على أنهما متشابهان ومتساويان ، تعكس وضع الأقباط في ظل الوفد ، في وقت كانوا يملكون فيه قوة لا يستهان بها على المستوى القومي ؛ إذ إنهم لم ينزاحوا جانباً ويخرجوا من العملية السياسية ، مما أدى إلى إيجاد وضع متوتر بينهم ، وبين أبناء بلادهم من المسلمين ، إلا بعد حدوث انقلاب ١٩٥٢ وخلق منظومة الحزب الواحد . قد يفيدنا هذا بعض الشيء في تفسير الخلافات التي نشبت بين ميلاد وشفيق ، وكل منهما يرى نفسه محقاً ومغبوناً بقدر يتساوى بينهما .

يتجنب المؤلف أن يحدث أي امتياز لواحد من الأخوين عن الآخر ، مما يدل على التزامه المستمر بالوحدة القومية ، وبالمساواة والأخوة ، وتغليبها على الهوية الطائفية . ونجد في لوم الأم لولديها إشارة إلى العواقب الخطرة التي يمكن أن تترتب على الانحياز الطائفي أو الفئوي ، في قولها :

"كانت أسرتنا مثلاً فأصبحت أمثولة" (٣٢) ، وهكذا فإنه بينما تعتبر "اللحم والسكين" وصفاً واضحاً للهوية المسيحية وتأكيداً لها ، فإنها أيضاً نص يحذر من التحيز ، ويؤيد النزعة إلى انتماء إنساني مصري مشترك . كما أنها أيضاً تعبِّر عن

نظرة تفاؤلية صامتة ، ويتضح ذلك فى نهاية القصة ؛ حيث نجد شفيق يدرك مدى ما أحدثه من أذى ، ومن المشهد الختامى الرقيق الذى يجلس فيه الأخوان للعشاء . ومع أن أحداث النص تتباطأ فى خفوت ورقة ، فإنها تصل ذروة دلالتها ومغزاها فيما توحى به من قرار بالنجاة .

التوتر الطائفى فى سياق نص مسيحى

يلجأ الشارونى إلى أربع وسائل رئيسية يدخلها فى سياق هذا النص ، تتصف بأنها مسيحية تماماً : الموقع الذى تدور فيه الأحداث وخصوصيته ، الإيماء والتناص ، الرموز ، المضمون الأخلاقى :

أولاً : تدور الأحداث فى حدود أمكنة مسيحية ، كما فى هذه الفقرة :

"دقت أجراس الكنيسة دقاتها الحزينات المتفرقات ، كأنها خطوات مجهدات ، وامتلأ بهو المكان بعشرات الرجال والنساء ، كان الوجوم يسود الرجال ، أما النساء فكن متشحات بالسواد دامعات ... ما بين قريبات وجارات وصديقات منذ عشرات الأعوام ، بينما كان الأرغن يعزف لحنه الجنائزى .

كان الجو حاراً ، وتكاثف الأنفاس قد زاد من حرارة الجو حتى سال العرق على كثير من الوجوه ، ورائحة الزحمة البشرية تملأ الأنوف ، بينما كانت قطع الزجاج الملون بالنوافذ الضيقة والوهمية وصور الملائكة والقديسين فى قبة الكنيسة وعلى جدرانها قد ضاعفت من رهبة المكان وقداسته ، وظل الموت يمر به [٣٣] .

بخلاف الكنيسة ، نجد أكثر المواقع "المسيحية" جذباً للأنظار فى سياق القصة – منزل الأسرة فى الدقى ؛ حيث تعلق "صور بالألوان لمولد المسيح ، تعلن للداخلين عقيدة سكان هذا البيت" [٣٤] .

ثانياً : تتضمن "اللحم والسكين" إيماءات وتناص لقصص ومضامين مأخوذة من العهدين القديم والجديد . وإلى جانب إبراز الشخصية المسيحية فى سياق النص ، فإن الروابط والعلاقات النابعة من المصادر الأصلية فى الكتاب المقدس تُحدث أثرها أيضاً فى توسيع نطاق المرجعية .

هذه الإيماءات تُحدث عند القراء - المألوفة لهم هذه المصادر - حسًا بالمفارقة المأساوية التى تعبِّر عنها القصةُ ؛ إذ إنه من خلالها يتمكن القارئ من أن يستبق تطورات الصراع بين الأخوين . إذا اتجهنا أولاً إلى العديد من المضامين الرئيسية لسفر التكوين ؛ مثل الصراع بين الزارع والراعى ، حقيقة أن على الإنسان أن يكافح من أجل لقمته ، والتفرقة بين الحقوق الإنسانية وحقوق الامتلاك . ثم بمزيد من التخصيص ، يشير النزاع بين ميلاد وشفيق بدرجة كبيرة من الوعى الواضح - إلى قصص مماثلة للخلاف بين أبناء الأسرة ، والصراع على أنصبة المواريث ، كما فى قصة قابيل وهابيل ، ويعقوب وعيسو ، وإسحق وإسماعيل . فيما يلى قائمة بحالات التناص مع ما فى الكتاب المقدس ؛ وهى تبين أوجه الشبه بين حالة قابيل وهابيل ، وحالة ميلاد وشفيق :

قابيل وهابيل	ميلاد وشفيق
أحد الأخوين « راعى الغنم » ، والآخر عامل فى الأرض » (٣٥)	أحد الأخوين طبيب بيطرى ، والآخر يدير مزرعة الأسرة .
موضوع فداء الابن البكر ! هابيل قدم لله قربانًا من أبكار غنمه فقبله الرب وقابيل قدم من أثمار الأرض فلم يقبله الرب . الحدث يؤدى إلى الحقد بين الأخوين .	موضوع فداء الابن البكر . شفيق يغتصب حق ميلاد فى نصيب أكبر من الأرض . يؤدى الموقف إلى نزاع بين الأخوين .
قابيل وهابيل مقدور لهما أن يتزوج كل منهما توأم الآخر (٣٦)	ميلاد وشفيق يتزوجان شقيقتين .
قابيل يسأل ربه : « أحارس أنا لأخى » (٣٧)	أحد الأخوين (غير محدد) يسأل الأم « وهل أنا حارس له ؟ » (٣٨)
قابيل يرجم جسد هابيل بالحجارة (٣٩)	شفيق يصيب ميلاد برصاصة .
الأخ يقتل أخاه .	الأخر يطلق النار على أخيه ، ولكنه لا يقتله

هناك تناظرات أخرى مع قصة يعقوب وعيسو تتضمن حقيقة أن أحد الأخوين (عيسو) كان "رجل الحقل" [٤٠] بينما كان الآخر (يعقوب) مربيًا للمواشي . مرة أخرى نواجه مسألة الأخ الأصغر يغتصب حق أخيه الأكبر ؛ وهو ما يحدث عندما يقنع يعقوب عيسو بأن يبيع له حق البكورية مقابل حساء سميك من العدس ، وعندما لجأ يعقوب إلى خداع أبيه إسحق وهو يحتضر بأن تظاهر بأنه عيسو . وأخيراً هناك إشارات مباشرة لقصة إسحق وإسماعيل ، قد يكون أكثرها وضوحًا أن والد ميلاد وشفيق – وهو عميد الأسرة –اسمه إبراهيم ، وفي إحدى الفقرات نجد ما يوشك أن يكون تكرارًا حرفيًا لقصة امتحان الرب إبراهيم كما ترد في الكتاب المقدس ؛ وهي تأتي على صورة ذكريات مستعادة في هذه القصة :

" فلمح صورة أبيه .. وتذكر ما قصه عليه عشرات المرات عن إبراهيم ، وكيف أراد الله أن يمتحنه ، فأمره أن يضحي بابنه ، فأطاع أمره ، وصعد على الجبل حيث ربط ابنه ووضعه على المذبح فوق الحطب ثم مدّ يده وأخذ السكين ليذبحه ، فناداه ملاك الرب قائلاً : لا تمد يدك وراء الغلام ، فرفع إبراهيم عينيه ونظر وإذا بكبش وراءه في الغابة ، فأخذه وأصعده محرقة فدية عن ابنه" [٤١] .

طبقًا لما في "أساطير اليهود" ، فإن إسحق وإسماعيل تشاحنا أيضًا على حقوق البكورية (الابن البكر) ، وقد أصر إسماعيل على أنّ له الحق في قدر مضاعف من الميراث بعد وفاة إبراهيم [٤٢] ، وفي "اللحم والسكين" نجد شفيق يطالب بقدر أكبر من نصيب أخيه في الميراث ؛ حيث أن الدخل الذي يأتي من الأرض المملوكة للأسرة يأتي بفضل ما يبذله هو من جهد في استزراعها .

كما تستمد القصة أحداثًا من العهد الجديد للتنويع عليها ، كما في موت المسيح ، وتومئ إلى جوانب معينة في تعاليمه ورسالته – أكثرها ظهوراً مشهد الأم وهي تتحدث من فراش موتها في المستشفى ، مشيرة بشكل مباشر لرواية صلب المسيح كما ترد في الكتاب المقدس . تأمل هذا المقتطف من إنجيل متى وإنجيل يوحنا :

"ومن الساعة السادسة كانت ظلمة على الأرض إلى الساعة التاسعة ، ونحو الساعة التاسعة صرخ يسوع بصوت عظيم قائلاً :

إيلي إيلي لما شبقتني ؛ أي إلهي إلهي لماذا تركتني . فقوم من الواقفين هناك لما سمعوا قالوا إنه ينادي إيليا . وللوقت ركض واحد منهم ، وأخذ إسفنجة وملأها خلاه وجعلها على قصبة وسقاه . وأما الباقون فقالوا اتركه لنرى هل يأتي إيليا يخلِّصه . فصرخ يسوع أيضًا بصوت عظيم وأسلم الروح . وإذا حجاب الهيكل قد انشق إلى اثنين من فوق إلى أسفل والأرض تزلزلت والصخور تشققت [٤٣] .

بعد هذا رأى يسوع أن كل شيء قد كمل ، فلكي يتم الكتاب قال أنا عطشان ، وكان إناء موضوعًا مملوءًا خلاً ، فملأوا إسفنجة من الخل ووضعوها على زوفا ، وقدموها إلى فمه . فلما أخذ يسوع الخل قال قد أكمل ونكّس رأسه وأسلم الروح [٤٤] .

والآن ، قارن هذا بمشهد الوفاة في اللحم والسكين :

"وكانت أحيانًا ما تفتح فمها فيبدو كأنما هي تلهث من الظمأ ، فيبللون طرف لسانها ، وكلما حركت جفنًا أو إصبعًا ظنوا أن الحياة دبت من جديد ، فيدب فيهم بدورهم أمل عريض ، ويهل الجميع نحوها عساهم يتلقون همسة أو إشارة وهم على أهبة لتأويلها وإذاعتها ، غير أن الجفن والإصبع ما يلبث أن يرتخي فيخبو الأمل ، حتى ساءت حالتها وارتفعت حرارتها أول من أمس .. ويبدو أنها ظلت تعاني حالة النزع ثلاث ساعات - من منتصف نهار أمس حتى الثالثة بعد الظهر، عندما وقع زلزال خفيف استمر ثانيتين قالت عنه صحف اليوم التالي إن مركزه يقع على بعد سبعمائة ميل إلى الشمال الشرقي للقاهرة [٤٥] .

وقد بدا ساعتها كأنما الفقيدة تريد أن تصرخ ، غير أنها ما لبثت أن نكّست رأسها وأسلمت الروح " [٤٦] .

تقول لنا الأناجيل أيضًا إنهم قدموا للمسيح في الجلجثة خمرًا ممزوجًا بمرارة [٤٧] ، بينما نجد في القصة أنه "هكذا كان على السيدة أم ميلاد أن تشرب من كأس الخل والمر وهي ترى أعضاء جسدها يثور أحدها على الآخر" [٤٨] من غير ذلك

من أوجه الشبه بين الموقفين نجد أم ميلاد تتصف بالتواضع والسماحة ؛ وهي تعاني في سلبية من موقف الشحناء الذي دبَّ بين ابنيها الناقمين ، ويظهر ذلك في قولها : "أنت وأخوك تعذبانني ، تعذبانني وتدفعانني إلى القبر" (٤٩) ، كما أن أم ميلاد في هذه القصة تموت من أجل ولديها وخطاياهما ، يشبه هذا إلى قدر كبير ما تقوله لنا المسيحية من أن المسيح قد مات من أجل البشرية . ومثل المسيح ، كان موتها ضرورياً ؛ لأنه يجعلها تضرب به مثلاً للناس الذين تحبهم ، والذين سيقتدون بها في الفعل والعقيدة .

يجدر بنا أن نتناول أيضاً هذه الوسيلة الثالثة ؛ الرموز ، والتي تمتلئ بها القصة . من أكثرها أهمية رموز الضحية : من أمثلتها الحيوانات التي يقوم ميلاد بفحصها استعداداً لـ "عيد الأضحى" ، الخروف ، الذي تذبحه الخادمة وفاء لذكرى مخدومتها ، الثور الفتيّ الذي يراه ميلاد وهو يثور في السلخانة ، والكبش الذي يذكره شفيق في استعادته لقصة إبراهيم وإسحق . هناك رمز أقل وضوحاً يتمثل في الأم التي تموت في سبيل حبها لابنيها ، وبينما لا تقتصر الضحية على الديانة المسيحية ، فإن دلالاتها الرمزية تتمثل في أمرين في هذا المقام : أولهما أنها تمثِّل شخص يسوع المسيح في جانب من حياته ، والثاني أنها تعبِّر عن المفهوم الروحي لفكرة أن التضحية بالنفس ضرورية من أجل الحصول على التواضع أمام الله . ويتمثل المسيح في جميع رموز الضحية في هذه القصة ، أكثر هذه الحالات وضوحاً حالة الثور الفتيّ الذي تتناظر لحظاته الأخيرة مع مشهد الأم المحتضرة .

"وقد فتح فاه وتدلى لسانه وهو يلهث كأنما بسبب ظمأ مخيف ، أو كأنما هو في نهاية سباق طويل عنيف ، ثم خار خواراً أقرب إلى الأنين اهتزت له أرجاء المكان ... حتى استرخى ولفظ أنفاسه" (٥٠) .

هناك إشارة أخيرة إلى حيوان الضحية في إيماءات لموضوع "ذبح العجل المسمَّن ، "الذي يتمثل في أقصوصة المسيح عن "الابن الضال" (٥١) ، في هذه الأقصوصة شاب يبذِّر نصيبه من الميراث ، ثم يعاني الجوع والمذلة ، ويقرر أن يرجع إلى أبيه ، ويقر بأنه قد أذنب ويسأله أن يعيده إليه بصفة خادم ، يفرح الأب فرحة

عظمى بعودته ، ويصيح بعبيده "قدِّموا العجل المسمن واذبحوه فنأكل ونفرح" ، يغضب الأخ الأكبر ، وعندما يحتج يجيبه الأب "يا بنى أنت معى فى كل حين وكل مالى فهو لك ، ولكن كان ينبغي أن نفرح ونسرّ لأن أخاك هذا كان ميتًا فعاش ، وكان ضالاً فوجد" . إلى جانب التمثل بموضوعات المنافسة بين أعضاء الأسرة ، والمسيح والابن ، الذى "كان ميتًا فعاش" فإن هذه الأقصوصة تحث على عدد من الأمور التى هى أساسية في هذه القصة : منها أن الصغير يجب عليه أن يحترم الكبير ، وألا يبدد ميراثه ، وأن الربح المادى لا يجلب السعادة بالضرورة ، وأن على المرء أن يتجنب شهواته ونزعته إلى الحكم على الآخرين ، وأن يرحب بالاحتفال بكل ما هو أفضل فى كل شيء .

يمثل اللحم فى هذه القصة رمزًا أخيرًا له دلالته ؛ وهو إحدى كلمتين يتكون منهما عنوان القصة . فإلى جانب صلته بتقديم القرابين ، يرمز اللحم لثلاثة أشياء : ضعف الإنسان وعرضته للزلل ، وهما يأتيان من الطبيعة الفيزيائية والحسية للجسم فى مقابل النفس أو الروح ، ثم الأسرة ، كما فى تعبيرات مثل "من لحمه ودمه" (٥٢) ، كما نجد فى "العشاء الربانى" حيث اللحم رمز تعويضى عن المسيح . وكرمز لسقوط الإنسان ، تتخذ المسيحية أيضًا من اللحم رمزًا للخطيئة التى تهدد انسجام العالم ، والنظام الذى يسوده .

يهمنا هنا أن نتساءل عن الدافع الذى جعل الشارونى يكتب عملاً يتصف بهذه الدرجة من الصبغة المسيحية . على المستوى الميتافيزيقى ، قد يكون معقولاً أن نتصور أنه بوصفه ابنًا لرجل من رجال الدين ، ولكونه قد نشأ فى بيئة مسيحية متدينة ، فإنه قد استغرق فى تأمل فكرة "عالمية" النص المقدس والمدى الذى يصل إليه فى التعبير الأصولى عن "الحقيقة" و "المثل" (٥٣) ، وبالمثل ، لكونه فنانًا ، فإنه قابل لأن ينجذب إلى الخصائص الجمالية للكتاب المقدس وإلى ما فيه من القابلية الدرامية . كما أن الحوافز الأيديولوجية ما تزال محتملة ومعقولة ، فكما رأينا ، كان الأقباط المصريون فى تلك الحقبة يحسون "بالتهميش" الذى فرضته عليهم مكانتهم على المستوى القومى . هذه العوامل مجتمعة – مع غيرها – مما يتفق معها – تفسر لنا كيف أن أقباط مصر أقدموا على أكبر موجة للهجرة منها ، وأكثرها دلالة على وضعهم فيها .

ولكن هناك علامات تدل على أن "اللحم والسكين" قد تكون عملاً له دوافع أيديولوجية ؛ أولها أنه يعتمد على الرمزية فى التعبير عن مضمونه ؛ فالحكاية الرمزية تناسب – بصفة خاصة – السرد التعليمى أو الذى يحوى "رسالة" مطلوب بثها للقراء ، ومن الواضح أن هذه القصة لديها مثل هذه الرسالة والرمزية ، كما أن لديها طاقة كبرى على التلميح غير المباشر ، وعلى ممارسة النقد السياسى بشكل يُمكِّن من "الإفلات" بما هو متضمن في النص ، وقد كانت قصص الكتاب المقدس كثيراً ما تستخدم كرمزيات سياسية ، بما فيها تلك التى تشير إليها هذه القصة من النماذج المبكرة .

بنفس هذا الأسلوب يستخدم الشارونى قصة ميلاد وشفيق كرمزية يعبِّر بها عن تجارب أقباط مصر ، وبصفة خاصة فقدانهم لحقوقهم وأراضيهم ، وبذلك فإن الدراما التى نراها على هيئة صراع الأخوين يمكن أن تنفك شفرتها لتصبح تصويراً للصراع بين طائفتى المسلمين والأقباط فى مصر . وإذا تأملنا أيضًا الأثر التشبيهى التناظرى للأخوين ، فإننا قد نرى أن ميلاد يرمز للجالية القبطية ، التى هى الأقدم (من حيث أنه الذى وُلد أولاً) ، بينما شفيق – وهو الأصغر سنًا ، يرمز للمسلمين .

وبينما نجد عطية يصف هذه القصة بأنها مجرد "أقصوصة تعرض للجانب الأخلاقى من حياة البشر" (٥٤) ، فإنها فى الواقع عمل رمزى تمتد جذوره إلى قدر كبير من نصوص الكتاب المقدس ، التى يشار إليها فى سياقها ، ومن تعاليم هذا الكتاب أيضًا .

بوصول الشارونى إلى هذه القصة ، كان قد أتم مرحلة من أعماله الأدبية ؛ فهى آخر قصة قصيرة يستخدم فيها شخصيات وموجودات مسيحية لغاية يومنا هذا . وهى أيضًا آخر قصة تقليدية من تلك الحقبة (وإن تكن تتناثر فيها عناصر الحداثة) ، وبذلك فهى تمهد الطريق لسلسلة من الأعمال التى هى أكثر نضجًا بمقياس الحداثة .

٢- الزحـــام (١٩٦٣)

فى نهج الحداثة لا تتمثل الدنيا على هيئة واقع صلد خارجى بقدر ما تبدو "قوة" بيئية تشكِّل هويات الشخصيات وأحوالها النفسية . هذه القصة - والتى يُطلق عنوانها على المجموعة الثالثة من أعمال الشارونى القصصية "الزحام" ، تنتمى بشكل واضح للأسلوب "الحداثى" وهى أيضًا مثال للعمل السيكولوجى المتميز . الراوى - وهو هنا ظاهر لنا دراميًا - هو فتحى عبدالرسول الذى ينتقل بعد حياة طفولية بعيدة فى مجتمع ريفى صغير إلى القاهرة ، التى هاجر إليها أبوه أملاً فى العثور على عمل ، واصطحب الأسرة معه . لكن فتحى كمراهق بدين يفتقر إلى الثقة يجد صعوبة فى التلاؤم مع شوارع هذه المدينة الصاخبة العدائية : سواء من الوجهة الحرفية أو الاجتماعية . وهو بلا أصدقاء ويعانى الوحدة ، ويتعذب من جرَّاء سوء مظهره ، وما يبتليه به والده المتسلط من التحرش والتقريع . ومن خلال ما نتلقاه منه من رواية غير مترابطة وكثيرًا ما تكون وهمًا ، فإننا نجده يصاب بمرض الذهان وانفصام الشخصية ، وهو يكافح لمواجهة ضغوط حياة المدينة ، وشعوره بالإحباط والحرمان الجنسى ، ثم وقع موت أبيه . وعندما نصل إلى نهاية القصة نكتشف أن فتحى الآن رجل فى أواسط العمر ، وأنه قد أقتيد إلى مصحة عقلية .

المجتمع يصبح الآخر

فى "الزحام" نشهد زوال النفس الجماعية القومية ، التى كانت موحدة فى رؤية للتضامن والهوية القومية ، ونجد بدلاً منها نفسًا فردية ، منعزلة عاطفيًا ونفسيًا فى حمأة زحام بشرى عدائى وطاغ . يعبِّر فتحى عن حالة النفس فى المشهد الأول ؛ حيث يجاهد ليحشر نفسه فى حافلة ركاب فى شارع صاخب من شوارع القاهرة فى محاولة يائسة لأن يدفع بكتلته الهائلة إلى قلب الزحمة ، فإن جمعًا من الركاب يلفظه بعنف ليتهاوى ساقطًا على الأرض . وإلى جانب أن هذه الصورة تبرز عزلة النفس وهامشيتها فإنها تعبِّر أيضًا عن علاقة النفس بالآخر .

وفتحى – النفس المروية ، ينتمى لأقلية ؛ وهو هامشى من كل وجهة تقريباً ، فمن الوجهة الاقتصادية ، فإن فقره وتعليمه المحدود ، وكآبة مستقبله المهنى ، كل هذا يجعله غير قادر على أن يتحكم فى مصيره أو يشكِّله على هواه ، أو أن يسهم فى حياة المجتمع بأى شكل واضح أو مفيد . إنه شخص مجهول وضائع وسط كتلة قابضة ويائسة ، ويفشل دائماً فى تحقيق أكثر أهدافه وأحلامه تواضعاً . وهو غريب فى الزمن والمكان ، يتواجد فى الحاضر لكنه يلوذ بالماضى ، لم يعد يصلح قروياً لكنه يحس بالغربة فى المدينة ، برغم أنه عاش فيها ثلاثين سنة .

من الوجهة الفيزيائية ، نجد فتحى مستبَّعداً بسبب بدانته ، جسمه يقف بكتلته هذه ليعبِّر بها عن كل ما فيه من علامات الاختلاف ، كما يقول بريان تيرنر :

"فى المجتمع المعاصر نجد النفس نفساً ممثلة ، يستمد الفرد قيمتها ومعناها من شكل وصورة الجسم الخارجى ، أو بعبارة أكثر دقة من خلال شكل الجسد " (٥٥) ، ولما كان جسم فتحى قدراً محتوماً لا خلاص منه ، فإنه دائماً هناك ، يذكِّره بانحطاط مكانته الاجتماعية ويوقظ فيه مشاعر لعن النفس والخروج عن المألوف وانعدام القيمة . وعندما يعرف أنه قد فشل فى الحصول على مكان فى معهد للتدريب البدنى ، فإنه يصف نفسه بأقبح ما يمكن أن يلوم به المرء ذاته ، ممتصاً ما لدى الغير من الاشمئزاز بأن يرده فى اتجاه ذاته .

"عدت أجر سمنتى خجلاً منها ، كأننى أزحف أو أحبو . ثدياى كثديى امرأة ، كضرعى بقرة حلوب فى كوم غراب ، لحم بطنى كله ثنيات ، اليتاى متهدلتان ، وثمة عرق لزج هلامى ينضح متلكئاً من كل ثنية ترهل " (٥٦) .

لعل أقوى دليل على هامشية فتحى هو أن الجماعة القومية قد أصبحت الآن هى الآخر ، تتمثل فى خياله كزحمة غريبة وشريرة ، إنها لم تعد موقعاً للانتماء ، بل مجرد دهماء تتصف بالشؤم والظلام ، تعامل الفرد على أنه كبش فداء ، وتعاقبه وتضطهده . إنها تعبير عن عالم آدمى عفريتى "مجتمع يتوصل إلى التماسك بنوع من التجاذب النووى للأنا المتعددة ، ولاء لمجموع أو لقائد يحطِّم الفرد ، أو – على أحسن الفروض – يتخذ من ملذاته نقيضاً لواجبه أو شرفه" (٥٧) .

تتمثل قوى التوتر والتنابذ بين النفس والآخر فى الخبرات النفسية بالمكان ، وبالطرق التى تتبعانها فى تداول المكان ، وتبادل أوضاعه وحدوده ، وتتكرر طوال النص إحساسات فتحى بالمكان : عندما يأتى إلى المدينة أول الأمر ، يعلن عن بدانته بصراحة ، متذكراً أنه فى الريف : "الخلاء والفضاء يتسعان للسمان والنحاف" (٥٨) ، لكنه ما يلبث أن يدرك الفارق بين الريف والمدينة فى العلاقات المكانية : فالمدينة وسكانها يرفضون بدانته ويرون فيها جريمة فى حق الطبيعة ، أو تمرداً عمداً على الأوضاع المكانية السائدة . وكما رأينا فى "الناس مقامات" ، فإن كل فرد له موضعه فى الجماعة القومية ، وأن الخروج عن حدود هذا الموضع يشكل تهديداً للنظام والأمن .

وليأسه من إحساسه بالطمأنينة فى الزحمة ؛ فإنه يقول :

"أما أنا فقد اضطررت - بين صخب المدينة وزحمتها - أن أتخلى عن سمنتى حتى أفسح مكاناً للآخرين وأجد متنفساً لى بينهم" (٥٩) إدراكه لهويته يعتمد على إدراك الآخرين لمعالم جسمه ، وعلى درايته بأن صورته الذاتية لا تتوافق مع ظروفه ، وبدانته عائق يتجاوز حدود السطح الخارجى ؛ فهى مصدر لتحيز الآخرين وعدوانيتهم ، إنها تحرمه من حقه فى أن يكون له أصدقاء ، وأن يحظى بالعمل والاحترام والسعادة . وحتى بعد أن يتناقص وزنه فإنه يظل على الحافة ، لا هو بدين ولا هو نحيل ، بل مجرد "منضغط" (٦٠) .

والقلق الذى يعانيه فتحى هو ظاهرة تتصف بها العاصمة بصفة خاصة ، ويمكننا أن نرى القاهرة من خلال نظرة الذهول التى رآها بها عندما جاءها لأول مرة قادماً من الريف .

"بهرتنى المدينة الكبيرة باتساعها وزحامها لكأنما اجتمع فيها ألف مولد مرة واحدة . كان واضحاً أننا جئناها متأخرين فلا مكان فيها لمزيد من الناس . عندما رأيت العمارات بقاماتها المرتفعة وطوابقها المتعددة عجبت كيف تزدحم البيوت بعضها فوق بعض . كنت أخاف دائماً أن تندك فوق ساكنيها لثقل ما تحمل . رأيت لأول مرة

الترامات والأتوبيسات تزحمها الناس وهى تزحم شوارع المدينة . وبدا كأنما الجميع – رجالاً ونساءً ، شيوخًا وأطفالاً وشبابًا ، يهرولون نحو شيء ما ، كأنهم قطيع أغنام تتدافع فى طريق عودتها إلى قريتنا ساعة الغروب ، كل منهم مندفع يشق طريقه .. معزولاً ووحيداً وسط الزحمة ، فاجتاحتنى نوبة كآبة عميقة" (٦١) .

وهكذا يصف مسكنه المزدحم :

"الغرفة طابق نصفه فوق الأرض ، ونصفه تحت الأرض ، نوافذه ضيقة ذات قضبان كأنها نوافذ زنزانات ، تصلها بقايا ضوء الشمس ، ولا تصلها الشمس ، فكأن نهارنا غروب طويل ، وما يحمل الغروب من رطوبة لا دفء فيها .

فى هذا المكان تتلاصق الغرف ، فى الغرف تتلاصق أجساد الرجال وأجساد النساء كلما جمعتهم عتمة الليل فيتوالدون كالأرانب . وتتصادم الأهواء فيعلو الشجار ، وتتلامس الرغبات فيشتعل الجنس ، الصياح هو اللغة الوحيدة التى يعترف بها سكان هذا الطابق ، صياح لا يهم أن يكون فيه كلمات ، كأنما هناك مسافات بعيدة بين الرجل وزوجته ، وبين الابن وأبيه ، وبين السيدة وجارتها" (٦٢) .

وهكذا فإن هذه دنيا لا توجد فيها حدود عامة / خاصة ، والزحام يُفرض فيها على الفرد . حتى عمل فتحى كمحصل فى حافلات نقل الركاب ؛ حيث ينحشر بين الركاب ، وينحبس فى اختناقات المرور ، حتى هذا العمل لا يسمح له بقدر من الحرية الشخصية أو الحيز الذى يخصه . وهكذا فهو ينسحب إلى ما وراء الحدود النفسية ، مما يؤدى إلى نتيجة متناقضة ؛ وهو شعوره بأنه منعزل برغم كونه فى ذات الوقت مغروسًا فى الزحام . وهذا أيضًا هو سبب ما يعانيه من عيوب "الأنا" عنده ، مرتبطًا – كما هى الحال – بالزحمة التى لا فكاك له منها ، وهو يصبو إلى أن يستل نفسه منها ، لكنه ما يلبث أن يدرك أنه لا حياة له بغيرها ، وهو يتمرد على الزحمة ويرفضها ، بينما يتقبل حقيقة أنها تدمغه بأنه "مجنون" (٦٣) ، إلا أن هذا ليس مجرد انصياع خالٍ من الفكر ؛ ففتحى يتقبل هذا الحجر عليه كإستراتيجية من أجل بقائه ، كما أن انسحابه من بيئة الكبت التى كان فيها يشكل إعلانًا سياسيًا غير مسموع .

سيطرة اللهجة السيكولوجية

هذا الانسحاب إلى أعماق النفس من جانب فتحى ، واعتماد النص على التعبير السيكولوجي، يعكسان كفاح فتحى من أجل الارتباط بالواقع الخارجي والتعايش معه . إنه يبدو مدفوعًا إلى الجنون بآلية دفاعية منكرة لكل مبدأ ، لكنها تظل تزوِّده بالحرية لأن يعيش فى عالم من صنعه هو: يذكِّرنا هذا من وجهات معينة ، بمحمود - المفكر اللا بطل - وإن كان موقف فتحى يختلف بقدر ما : فى "القيظ" نجد محمود ينتزع نفسه من المجتمع ، بينما فى "الزحام" يحدث العكس ، المجتمع هو الذى يلفظ فتحى وينسحب عنه .

أول ما نلاحظه فى هذا العمل السيكولوجى التوجه ، هو أن الراوى يفضل استخدام ضمير "أنا" بشكل يوحى بأنه متمركز حول ذاته ، مزِّودًا روايته بالحدة والعجلة ، كاشفًا عما وراءها من قوى طاغية . وكونها تبدأ بكلمة "أنا" ، يوحى بأن حديثه هو ذاته بحث عن الهوية ، وفتحى يحارب القلق بأن يسعى نحو تعريفه لنفسه . والأحلام والتهيؤات والهلوسة ، كلها تستخدم على نطاق واسع . وكثيرًا ما تأتى بشكل مثير للشجن ، فى دمجها للواقع المروى مع الفانتازيا المصاحبة له بحيث تختفى الفواصل بينهما . واستخدام الأحلام يوحى بتحقيق الأمل فى سياق رغبة مكبوتة ، مع استبعاد الإحساس بالذنب والخوف ، وبينما تتضمن هذه الأحلام خطوطًا متعددة من تداعى الأفكار ، فإن مما له دلالة أن فتحى بعد أن يشبع رغبته فى أرملة أبيه الشابة ، نجده يشهد كابوسًا يعيش فيه دراما طفولته ، ومنها أول تجربة له تؤدى إلى تنمية خوفه من الزحام . وهو فى منامه يحضر حلقة ذكر ، تنعقد هذه المرة فى حافلة ركاب مزدحمة ، بينما أبوه (الأنا الأعلى) ينهال عليه بسيف فى يده (٦٤) ، وإلى جانب أن هذه الأحلام والهلوسات تضفى على النص مضمونًا رمزيًا ، فإنها أيضًا تشحذ الإحساس بالتوتر الدرامي ، مكررة التعبير عن التوتر بين الأنا والباطن ، ومثيرة للصراع الذى ينشأ بين الرغبة والكبت . فى عديد من المشاهد نجد تتابعات الأحلام تتشابك مع اللاوعى بقدر من الحقيقة يجعل القارئ لا يستطيع أن يميز بينهما فى كل الأحوال ؛ وهى وسيلة تقوى الإحساس بما يتمثل فى النص من فوضى وجنون .

ولأن هذه القصة تتصف بدرجة عالية من التعبيرية ، فإن الجنون الذى يتمثل فيها يشوه كل جوانب الزحام : سواء اتخذ صورة المرض العقلى ، أو الثورة النفسية التى تحدثها الشهوة أو الجسد ، أو قمه الوجد الدينى ، أو الرعب الذى يأتى من جنون الحياة فى المدينة الحديثة . هناك تعبير آخر عن الجنون يتمثل فى الطريقة التى يستخدمها المؤلف فى التحكم فى سياق السرد والتتابع الزمنى - والذى يحدث الحيرة فى بعض الأحيان ؛ إذ يمضى تتابع النص كما يلى : فتحى يبدأ فى الحاضر ، ويصف نفسه (أو ما ندرك نحن أنها نفسه) فى أحد شوارع القاهرة ، محاولاً أن يصعد إلى الحافلة ليؤدى عمله ، ثم يرتد راجعًا إلى الماضى ، إلى الزمن السابق على مجيئه للقاهرة ، ثم يمضى فى تتابع زمنى مُحدثًا سلسلة من الارتدادات الزمنية ، يتخللها مونولوج داخلى ، مصحوب بنتف من الحوار ترسّخنا فى الحاضر بشكل متكرر . ومع أن هذا الأسلوب فى التتابع الحدثى ليس بصفة خاصة مخالفًا لما جرى عليه العرف ، فإن ما لا نتوقعه هو أننا عندما نصل إلى نهاية القصة نكتشف أن "الحاضر" ليس سوى خداع مؤقت ، وأن الراوى ليس فى محطة للحافلات (كما كنا نظن) بل فى مصحة عقلية ، يمثّل مشهداً كان قد قام بأدائه منذ ثلاثين سنة .

هذا التحول الأخير غير المتوقع يُحدث إحساسًا بالمفارقة الدرامية ، ويكشف عن التناقض بين المظهر والواقع ، كما أنه يُفقد القارئ إدراكه للاتجاه ، ويلقى بظلال الشك على مصداقية الرواية ؛ إذ إننا عندما ندرك فيما بعد أن فتحى "مجنون" ، نجد أنفسنا نتشكك فى مصداقية ما يرويه وأحقيته في سرده : هل هو وهم أو تشويه ضرورى للحقيقة ؟ وهذا يأتى بالطبع من افتراض أن العقل غير السليم لا بد وأن يفتقر إلى العقلانية والرشد ، وبالتالى فإن الشك سيحيط بصدق شهادة فتحى . ومن ناحية أخرى فإنه يمكن افتراض أن المؤلف يستخدم "حقيقة" جنون فتحى فى أن يصم الزحمة بأنها هى المجنونة . وبالقطع فإن فى إمكاننا أن ندافع عن رواية فتحى بالقول بأن خيالاته تضفى على النص بصيرة ثاقبة ، بينما يجعلنا اتساقه ، ومنطقه الكلى المقنع ، نشك فى صدق تهمة الجنون الموجهة إليه .

ومن الجوانب الأخرى التى تؤدى بالمرء لأن يشك فى صدق الرواية ما يحيط بهذا الراوى الكتوم من غموض مبدئى . ترى هل وظيفة هذه الرواية الإحساس بالتطهير

مما تعتمل به أحشاؤه؟ كما لو كان طبيباً يعالج نفسه مثلاً ؟ أو أنه قد يكون في موقف من يروى قصته لمريض آخر في المصحة ، أو مجرد أنه يكلم نفسه ؟ المشكلة في هذا الافتراض الأخير هي أنه يؤيد فكرة المجنون الذي يهذي ، والتي تؤذي مصداقية الراوي . إلا أن فتحي قد يكون في موقف من يروي لنفسه ؛ لأن قصته من النوع الذي لن ينصت له أحد ، وفي هذه الحالة فإنه سيكون فرداً يعاني الإحباط أكثر منه مجنوناً ، والمجتمع هو الذي لا يقدر أو لا يريد أن يستوعبه .

و "الزحام" تجريبية في استخدامها اللغة ؛ فالأسلوب مضغوط وكثيف ، و "مزدحم" ، نجد الجمل تتراكم واحدة فوق الأخرى ، مؤدية إلى تفاقم الضغط والإيقاع الزمني . يتصاحب هذا مع تصوير نابض بالحياة ، كثيراً ما يكون خارجاً عما هو مألوف ، لينقل إلينا وقع المدينة المزدحمة ، نراه ونحس به . إلا أن فتحي عندما يتحدث عن الريف ، فإن السرد يتحول إلى لغة وصفية ، كثيراً ما تكون غنائية ، توحي بالحنين إلى أصوله هناك ، وتزيد من وضوح التناقض مع ما يحس به من كراهية وخوف من عالم المدينة :

"أريد أن أشم رائحة الخضرة ، أن أتنفس ضوء القمر وهو ينتشر على حقول غطتها عيدان الذرة . لم أعد أشم إلا رائحة العرق والأنفاس . في الليل يختنق ضوء القمر تحت زحمة البيوت ، طردوا القمر من المدينة ، هذا كان في الأغنية" . [٦٥]

يتسم الكثير من الصور التي يرسمها النص بالسخرية والمفارقة ، مضيفاً على القصة فكاهة تجمع بين المأساة والملهاة ، إن لم تكن سوداء [٦٦] . وترى فتحي يستخدم التصاوير الحيوية ليمثّل الأشياء المادية ، كالحافلات والشوارع ، ويشبه الآدميين بغيرهم من الكائنات ، فيقرنهم – ونفسه – بالبقر والخراف والخيل ، ثم – في أسوأ الحالات – بـ "ذبائح بشرية معلقة" [٦٧] ، مفصحاً عن المدى الذي وصل إليه تجريد البشر من آدميتهم بفعل الظروف التي يعيشونها . من غير ذلك من الأمثلة الطريفة التي ينزلق بها النص مسرعاً من خلال الأحداث التي يمكننا أن نفترض أن لها دلالة عاطفية (كحزن فتحي على أمه) [٦٨] ، ومع ذلك فقد تملّك عليه توقفه أمام ما يبدو أنه أكثر التفاصيل والوقائع تفاهة .

يبرز بعد أيديولوجي ، يأتي من خلال استخدام مضمونين رمزيين : الزحام والسطوة الأبوية . الزحمة تعمل كتعبير مجازي عن الكبت (الجنسي والعاطفي بصفة خاصة) إلى حد كبير يذكّرنا بموجة القيظ في قصة "القيظ" (٦٩) ، كما أن هناك مضامين اجتماعية سياسية : أولها أن "الزحام" كظاهرة يصور الأمة المصرية بدرجة من المصداقية (٧٠) ، والثاني أنها تصور الحياة في العاصمة الحديثة ، بأن تثير قضايا مثل الانفجار السكاني الذي لا تحكم فيه ، والهجرة من الريف ، والزحام الفائق . وبدرجة أقل من الوضوح ، نجد نغمة الزحام تعبّر أيضًا عن الحقبة التي كانت فيها سيطرة عبدالناصر على الدولة والمجتمع في أقصى درجاتها ، وعندما كانت الهوية القومية متمركزة حول شخصية الرئيس نفسه . في مجتمع تسوده هذه الدرجة من التسلط ، تصبح الزحمة وسيلة لفرض الطاعة على الفرد ، مما يعكس السخرية التي تكمن وراء أسطورة الجماعة : فالزحمة موضع لمعاناة الوحدة وليس التوحد ، إنها أفق مغلق وخانق ، وليست موقعًا للحرية والإمكانية التي لا حدود لها . وهي تبين كيف أن المصريين قد أجبروا على تأييد أسطورة القومية ، في وقت كان فيه الأفراد يتحركون نحو صور أخرى للهوية .

الموضوع الثاني هو السطوة الأبوية – أبو فتحي يتصف بالصلابة والتسلط ؛ وهو يمثل الآخر المطلق بالنسبة له ، من جميع الوجوه تقريبًا : يحظى بالاحترام ، ذو جاذبية ، رجل أعمال موفّق ، لديه ذكورة عالية ، إنه يتصف بكل ما ليس لدى ابنه . وفتحي يحاول منذ طفولته حتى رشده أن يقلده ويرضيه ، ثم في النهاية يحاول أن يكون رأس الأسرة بدلاً منه ، ولكنه يفشل من كل وجهة بشكل يثير الأسى . بعد موت الأب يتحدث فتحي بصراحة عن طبيعة العلاقة بينهما ، زاعمًا أنها كانت "علاقة إعجاب وتهيب أكثر مما هي علاقة محبة ، "كنت أعجب بشجاعته ، وأتهيبه لقسوته " (٧١) – مرة أخرى : رب الأسرة المهيمن تورية سياسية تعبّر عن رب الأسرة على المستوى القومي ، عبدالناصر – والتناظر بين المطلق السياسي والمنزلي واضح . تمثل العلاقة بين فتحي وأبيه نظيرتها بين المواطن والقائد ، وكذلك فإن البيت الذي يسوده رب الأسرة يتماثل بناؤه مع بناء الكيان العام ، وسواء كان الأب مذكورًا بوضوح ، أو مشارًا إليه فقط ، فإنه يظل وسيلة للقمع ، سواء كان سياسيًا أم جنسيًا أم سيكولوجيًا ، والتعبير

والعاطفة على مستوى الفرد تبقيان محكومتين [٧٢] . وتتركز الرقابة على طاعة السلطة ، وعلى التعاون والإنتاج .

هناك أفكار أيديولوجية أخرى تمد النص بالمعلومات ؛ فأولاً : يشير النص إلى السياسة الاقتصادية في ظل حكومة عبدالناصر ، وكيف أن الفرد قد وصل إلى حد أنه يعامل كوحدة إنتاجية ، وثانيًا : يتحدث عن ظهور قوى سوقية جديدة ، سواء كانت منتمية للدولة أم لا . وبينما يمثل نجاح الأب حالة تستحق الاعتبار ، فإن رواية فتحى تتحدث عن سلالة جديدة من رجال الأعمال ، بمن فيهم المُلاك الذين يقيمون عمائر سكنية سقوفها واطئة إلى حد أن سكانها يضطرون لأن ينحنوا لكى يدخلوها [٧٣] ، شركات تسيير حافلات الركاب التى تكافئ المحصِّلين الذين يشحنون الركاب فيها بأقصى درجة من التكدس (والخطورة) [٧٤] ، والنوادى التى تبيع "النحافة" للسمان الذين تحوُل سمنتهم بينهم وكفاءتهم فى العمل [٧٥] ؛ إذ إن هناك كثيرين مثل فتحى فى هذا المجتمع التنافسى . وهو يلاحظ فى النادى الرياضى "هناك وجدت عشرات غيرى ، كل منهم يقوم بتمرينات شاقة أملاً فى أن يضغط جسمه قليلاً ، فيحصل على مكان فى مدرسة أو مصلحة "[٧٦] ، عند فتحى وأمثاله ، يمثل النحاف "طبقة" مستقلة ، النحافة فيها سلعة تدل على النجاح والقوة والنفوذ . لابد لفتحى أن يكون نحيفًا تتقبله الزحمة ، ولكى يحصد المنافع التى تتاح لأولئك الذين يتوافقون مع قوانينها .

رؤية الزحام للمدينة المزدحمة تضفى أيضًا حدة درامية على قضايا التنمية والتضخم السكانى والتخطيط العمرانى ، ونوعية الحياة الحديثة عمومًا . بصفة خاصة ، يتضمن النص تعليقًا موجعًا على معايير الحياة فى المجتمع المدنى فى الدول النامية ، كما تعبر الإشارات إلى الجيل القادم عن خوف صادق من المستقبل ، كما فى "إذا كنا نعانى من الزحمة الآن على هذا النحو ، ماذا يفعل أولادنا إذن ؟ " [٧٧] ، ثم "الزحمة حرب ، ... كلما نظرت إلى أطفالى أشفقت على مستقبلهم [٧٨] هذا الاختلاف بين ريف الطفولة ، ومدينة البلوغ يشحذ موضوع التدهور الاجتماعى ، ويبدو أنه يشير إلى نهاية ما كان لدى الأمة من البراءة والمثالية .

٣- نظرية فى الجلدة الفاسدة (١٩٦٦)

يرى على شلش أنه من بين المجموعات القصصية الثلاث التى كتبها الشارونى ، فإنه في مجموعة الزحام يبدو ملتزماً أكثر من سابقتيها ببلده ومجتمعه [٧٩] ، إذا أخذنا بصحة هذا الرأى فإننا قد نمضى به إلى أبعد من ذلك ، ونقول بأن هذا الالتزام يأتى فى أوضح صورة له فى هذه القصة "نظرية فى الجلدة الفاسدة" [٨٠] . ومن بين القصص الأربع التى كتبها فى الستينيات ، نجد أن "نظرية" تعطينا أكثر ما تصوره حيوية ونقداً للتحولات الاجتماعية السياسية التى خلَّفت بها تلك الفترة ، وإن تكن مركزة على أحوال الريف المصرى أكثر منها على المدينة . وهو يضم هذه القصة إلى "الحذاء" ويقول إنه بينما تتنبأ الحذاء بثورة ١٩٥٢ فإن "نظرية" تتوقع هزيمة ١٩٦٧ ؛ من حيث أنها "تكتشف أوجه الضعف فى النظام التى لا يبصرها الآخرون" [٨١] .

أحداث قليلة تلك التى تحتويها هذه القصة ، والراوى مسافر بالقطار من أسيوط ، يشترك فى محادثة مع رجل آخر يصعد إليه من محطة المنيا . يتخذ هذا شكل مونولوج طويل تندر مقاطعته ، يدلى به هذا الرجل الثانى بأكمله تقريباً ، ويشتمل على معظم النص ، وينتهى بوصول الرجلين إلى نهاية الرحلة في القاهرة . الذى يجتذب انتباهنا هو أن هذين الرجلين اللذين التقيا بمحض صدفة يشتركان فى الكثير : كلاهما يأتى من قرية فى صعيد مصر ، وكلاهما يبدو مثقفاً ينتمي للبرجوازية الصغيرة ، وهما متقاربان فى العمر (كلاهما فى خمسينياته) ، ونعرف فى نهاية القصة أنهما يحملان نفس الاسم – صالح ، والذى يتضح لنا فى نهاية الأمر هو أن هذا لم يكن محادثة بينهما ، بل هو مونولوج داخلى ينبنى على سلسلة من الذكريات التى تربط بينهما علاقة وثيقة ، وهو أيضًا تبادل للآراء بين الأنا والأنا البديل لذات الرجل ، وهو النفس المروية .

صالح ثرثار عنيد يميل إلى الكشف عن أسراره ، ولديه نزعة إلى محادثة الآخرين ، وإلى إشراكهم فى آرائه وأفكاره ، لكنه برغم وجود ركاب آخرين فى نفس عربة القطار ، فإنه يبدو غير راغب فى مكاشفتهم ، أو التحدث إليهم بشكل سافر . وهكذا فإنه يقطع رحلته الطويلة فى استرجاع النوادر حول قريته وسكانها ، مستنبطًا

النظريات حول سلوكياتهم وأخلاقياتهم ودوافعهم ، متفلسفًا بصفة عامة بشأن الأفعال والعلاقات الآدمية . يدور العديد من الأقاصيص حول التغيرات القريبة في الحياة الريفية في مصر ، والتي نتجت عن سياسات الحكومة ، والتي وُضعت من أجل تحسين أوضاع الفلاحين ؛ مثل مد خطوط الكهرباء ، والإمداد بمياه الشرب النقية ، وبناء المدارس والوحدات العلاجية . وهو أيضًا يروى لنا الكثير عن مسلك الجماهير تجاه هذه التغيرات .

تتصف نظرة صالح إلى "الثورة الاجتماعية" التى جاء بها عبدالناصر بالنقد اللاذع ، وهو لا يخفى ما يحس به من الفزع ، بل يسهب في وصف ما يراه من عدم الكفاءة والفساد والاحتيال والبيروقراطية التى تصاحبه ، ويكشف حديثه عن أوجه القصور والتعثر التى يتصف بها النظام الاجتماعى الجديد ، وإن كان يوجه اللوم مناصفة إلى الحكومة وإلى الشعب ، مساويًا بينهما فى المسئولية . وفيما يرى ، فإن البرنامج الإشتراكي قد أخفق فى تحقيق ما هو مرجو منه ؛ نتيجة للفجوة الأيديولوجية والفلسفية التى تفصل بين الحكومة ورعاياها ، وهو يزعم أن هذه الفجوة هى جوهر نظرية الجلدة الفاسدة ، التى يدلى فيما يلى بتعريف عملى لها :

" نظرية الجلدة الفاسدة هى أن تقام أجهزة تكلف آلاف الجنيهات لسحب المياه وترسيبها وترشيحها وتعقيمها ، ومد آلاف الأمتار من الأنابيب لتصل أخيراً إلى منزلك ، ولكن جلدة صغيرة فاسدة فى صنبور بيتك تعكر عليك طمأنينتك ، وتجعل تلك المياه المرشحة المعقمة تهديداً لك [٨٢] .

بينما تشير عبارة "الجلدة الفاسدة" فى هذه الفقرة إلى شيء مادى بصفة خاصة ، فإنها تعمل أيضًا ككناية عما يرى صالح أنه عقلية شائعة ودارجة (بمعنى أنها غير مستنيرة) . وكثيراً ما نجد المجتمعات الريفية فى مصر تنظر بعين الشك إلى التغييرات التى أدخلتها الثورة على حياتها ؛ وهى نظرة نابعة فى معظمها عن البنية الاجتماعية والسياسية لشخصية الفلاح المصرى ، وما جُبِّلت عليه من قدرته على الاحتمال ، وحقيقة أنه – كما يقول هوبْوود : "إن الفلاح المصرى لا يقْدم على التغيير من أجل التغيير ذاته ، لا بد له أن يقتنع بفائدته ومنافعه" [٨٣] . وقد كان نجاح

البرنامج الحكومى يتطلب تغييراً فى سلوكيات الفلاحين نحو أساليب المعيشة وطرق الزراعة ، بل وأساليب الإدارة الحكومية والقوانين . وفيما يرى صالح ، فهناك دلائل على أن العقلية الريفية التقليدية تؤثر على العديد من المواقف كما يتضح هنا :

"خذ الكهرباء أولاً على سبيل المثال .. رُكبت الأسلاك والمصابيح فى طرقات قريتنا وبعض منازلها ، وتشاجر الناس كل منهم يريد مصباحًا من مصابيح الطرق أمام بيته ؛ فهذا دليل من أحدث طراز على الجاه والنفوذ . وهذا جميل ، نعم جميل ، لكن – وإلى أن تصل كهرباء السد – وُضع مولد كهربائى مؤقت له طاقة محدودة ..

هل تفهم جيداً فى الكهرباء ؟ أنا قرأت عنها الكثير فيما قرأت من علوم طبيعية حتى تكونت نظرياتى الكهربية الخاصة ... المهم أنه حُدد عدد المصابيح فى كل بيت ، غير أن أهالى قريتنا – لاسيما القادرين الذين استطاعوا إدخال الكهرباء فى بيوتهم – لا يعبأون بالتعليمات ولا يصدقونها . تلك هى الجلدة الفاسدة يا سيدى . ما أن يقام فرح أو مأتم حتى يضاء أكثر من مصباح لم يُسمح به . وماذا تكون النتيجة ؟ يحترق المولِّد ويعم الظلام قريتنا ، ولا يتم إصلاح العطل إلا بعد أسابيع ، فالإصلاح غالباً ما يحتاج إلى عامل فنى أو قطع غيار ، هذا وذاك لا يتوفران إلا فى المركز ، والنيل بيننا وبين المركز .. فقريتنا على الضفة الشرقية ، والمركز على الضفة الغربية . وهكذا تضاء قريتنا أسبوعًا لتظلم أسابيع ..... تصور .

خذ أيضاً مسألة المياه النقية ... ما رأيك فى أن القليلين هم الذين يستخدمونها حتى اليوم مع أنها من طلمبات بجوار بيوت القرية مباشرة ؟ أما الأكثرية فما تزال تفضِّل ملء الجرار من النيل حيث شاطئ رملى يحتاج خوضه إلى ربع أو ثلث الساعة على الأقل ، تصور .. أما أنا فقد اكتشفت حلاً وسطًا ، ليس بين الأقلية والأكثرية فى القرية ، بل بين الأقلية والأكثرية فى بيتى ، أعنى بينى وبين زوجتى ، هأهأهأ ... الماء النقى للغسيل والاستحمام أما ماء النيل فللشرب ، نعم للشرب لأن السيدة زوجتى تصر على أن ماء الطلمبة غير سائغ ، أما ماء النيل فهو بخيره .. تصور .. " [٨٤] .

وهكذا فإن "الجلدة الفاسدة" ترمز "للحلقة الضعيفة" التى تدمر جهود الحكومة من أجل التنمية ؛ وهى – وإن تكن زهيدة الثمن ، صغيرة الحجم – يسهل استبدالها ،

فإنها إذا أُهملت خليقة بأن تؤدى إلى الإهدار والإتلاف العظيمين . لهذا السبب فإن صالح يرى أنه "ليس يكفى أنْ نقيم بناء ونحضِّر أطباء ومدرسين ، لابد أن تكون الجلدة جيدة وصالحة الاستعمال" (٨٥) . كما أن الجلدة الفاسدة تصور عدم جدوى جهود الحكومة ؛ إذ إن الدولة قد فشلت فى مواءمة استثماراتها المالية ؛ والتقنية مع استثماراتها التعليمية والفلسفية الضرورية لها ، وبذلك أصبح مشروعها عديم المعنى ، ثم فى النهاية ، مجرد مضيعة للموارد .

النفس « الوسيطة » فى انصياعها للآخر

شخصية "صالح" - النفس المروية - لها بعدان ؛ فهو : أولاً - يمثِّل ضمير مصر الريفية ، فى عجزه عن الحركة ، وثانيًا - يجسِّد البرجوازية الصغيرة فى الريف المصرى . ونحن ندرك من روايته أنه "أحد المتعلمين القلائل المقيمين فى القرية" (٨٦) ، وأنه يحاول (دون نجاح بصفة عامة) أن يحتفظ بمستوى من النشاط السياسى والنفوذ ؛ فهو يتقدم بالالتماسات والشكاوى نيابة عن جيرانه من الفلاحين ، أو يشارك فى المناقشات مع العمدة وغيره من الشخصيات العامة ، وبذلك فهو الوحيد الذى يتواصل مع مختلف المستويات الاجتماعية والاقتصادية الواردة فى سياق القصة ، كما أن شخصيته تضيف إليها معنى بأشكال متعددة ؛ فهو أولاً يرمز لتحول مصر من الإقطاع إلى رأسمالية الدولة ، وثانيًا يمثل التوتر القائم والحوار الدائر بين بنيات وأيديولوجيات النظامين القديم والحديث ، يتمثل هذا فى هذه الفقرة التى يقدم فيها صالح وصفًا لما يراه ، موجهًا حديثه لرفيقه الخيالى (أى لنفسه) :

"فى قريتنا مثلك يا رفيق جلستى فى رحلتى ، واضح من ملابسك -ثم من حديثك - أنك لا بالقروى ولا بالمدنى . تجاوزت القرية دون أن تصل إلى المدينة . فها أنت ذا ترتدى جلبابًا فوقه معطف . فى معصمك ساعة . لك شارب خفيف . عارى الرأس ، وإن كان يغطيها شعر اختلط أسوده بأبيضه ، يشى بأنك تجاوزت الخمسين . لو قابلتك منذ عشرين عامًا لكان على رأسك طربوش بلا شك ، فمكانه لا يزال محفوظًا . فى عينيك دهشة . بل بساطة القروى ، وجرأة ابن المدينة" (٨٧) .

هذا البعد "التحولى" أو "الوسيط" من أبعاد النفس المروية يتمثل أيضًا فى شخصية "فتحى" فى "الزحام" ، وهو يبرز حقًا كنمط نجده فى غالبية القصص التى كتبها الشارونى فى تلك الحقبة . النفس تمثل الأمة المصرية فى التحول ، والتناقضات التى تحدث داخل الدولة والمجتمع . هذه الجملة : "لو قابلتك منذ عشرين عامًا لكان على رأسك طربوشًا ، فمكانه ما يزال محفوظًا" لها دلالتها ، من حيث أن غياب الطربوش يرمز إلى "العهد البائد" ، بينما يدل "مكانه الذى ما يزال محفوظًا" على أن بقايا النفوذ الذى كانت تتمتع به الطبقة الحاكمة السابقة ما يزال قائمًا . ثم أن حقيقة أن صالح قد "تجاوز القرية دون أن يصل إلى المدينة" ، توحى مرة أخرى بفشل الحكومة فى سعيها نحو التحديث ، وفشل شعبها هو أيضًا (بمن فيهم صالح) .

مرة أخرى ، نجد أن النفس شخصية هامشية وأقلية . صالح فرد محبط ؛ وهو ساخط على ما يرى فيه جهل الآخرين ، وافتقارهم إلى الرشد ، ويجد فى نفسه سموًا فكريًا وأخلاقيًا عليهم ، ولكنه يظل شخصية عاجزة منعدمة القدرة ، مما يدل عليه حقيقة أنه عاجز فكريًا وجسميًا ، وأنه عاطل وبلا ولد . وهو أيضًا يبدو على قدر من الانعزال ، ميله نحو النشاط الذهنى دليل على بعده عن العملية الإنتاجية التى تدور فى القرية ، وافتقاره إلى الصلة بالواقع الذى يعيشه الفلاحون – علاقته بزوجته حالة لها دلالتها فى هذا المقام ؛ فهو مُنظِّر وهى عملية ، هو ضعيف أما هى فـ "قادرة"(٨٨) ذاكرتها متفرغة لما يسميه "تفاهات الحياة" وتسميه هى "ضروراتها" (٨٩) ، فى الواقع، فإن امرأة صالح هى بعث للآخر المروى ، ولكونها شخصية قوية فهى نتاج يتحدد بالفعل وليس بالفكر ، وبما هو عملى لا بما هو ذهنى .

الآخر المروى هو أيضًا آخر مهيمن ، إنه الدولة بأجهزتها المعاونة العديدة ؛ وهى تتمثل كصورة غير مرئية للسيطرة ، وسيطها المجموع ، وهذه الوساطة هى أيضًا صورة من صور التشويه ، وبرغم بُعد المسافة ، فإن أدوات الاستشعار عند الآخر تطول كل مجال من مجالات الحياة ، وتظل جميع القرارات تُتخذ من خلاله أو بواسطته مهما كانت تحكمية أو غير عقلانية (٩٠) ، والقصة تصور كيف ترغم النفس على الخضوع للآخر ، من أجل تحقيق حياة هادئة – أو – مرة أخرى – من أجل البقاء ، ونجد فى السياق أمثلة لذلك فيما يدور بين صالح وامرأته من شجار .

"هى لا ترى إلا وجهة نظرها ، وهو يرى وجهة نظره ونظرها . وماذا تكون النتيجة ؟ هى تقنعه ، وهو لا يقنعها ، هى دائمًا على صواب ، وهو دائمًا على خطأ ، وهى الضحية فى النهاية ، تصور ... " .

"هى تبدأ المعركة دائمًا ، فإذا ارتفع صوته محتجًا مدافعًا عاقبته بالصمت ، أو بتعبير أبسط ، خاصمته . إنها تدرك شهيته للكلام أو - على حد تعبيرها - نهمه للثرثرة ، فتعاقبه بحرمانه من حاجة ضرورية له ضرورة الشراب والطعام . بل إنه يحس فعلاً إحساس المحروم من الطعام فيتحمل الصمت يومًا أو يومين ، غير أنه ما يلبث أن يحس جوعًا حقيقيًا للكلام معها " (٩١) .

بالنظر إلى أن هذه القصة كتبت فى الوقت الذى كان فيه التعبير عن الأراء السياسية يتعرض لرقابة صارمة ، فإن طريقة زوجة صالح فى إرغام زوجها على الصمت يمكن أيضًا أن تكون إشارة إلى إخماد الشعب بواسطة الحكومة .

إستراتيجيات الرقابة على الذات والتمويه

لهذه القصة بنية سردية متعددة الطبقات ؛ فهى نص يحتوى نصًا آخر يكمن بداخله ، كما نجد فى "ألف ليلة وليلة" ، مثلاً . بل إن النص ذاته يؤكد ذلك ، فهناك مقولة صالح ! " لم أعد أحس انك تلقى علىّ محاضرة بقدر ما أحس أنك تروى قصصًا ، ربما على طريقة ألف ليلة وليلة ، قصة وراء أخرى ، كأنما لديك منها فيض لا ينتهى" (٩٢) ، فصالح هو الراوى للنص الخارجى أو القصة الإطارية ، التى بداخلها تروى الأنا البديلة على هيئة مونولوج داخلى ، وبهذا فإنه يشغل هذا المركز غير المألوف ؛ إذ إنه فى ذات الوقت يتخذ وضع الراوى والمروى وموضوع الرواية .

يتصف محتوى هذه القصة بأنه أكاديمى ، ثم - بين آن وآخر - "علمى" ، ولعل هذا يعكس اهتمام الدولة فى ذلك الوقت بالتطوير العلمى والتكنولوجى ، بل إن صالح يشرح نظرياته العلمية ؛ مثل نظريته فى "كهربة الجنس" التى يشرحها فى هذه الفقرة :

"كل رجل عندما ينظر إلى أنثى تخرج من عينيه أشعة كهرطيسية ؛ أى كهربية مغناطيسية ، تخترق ملابسها وتنجذب إلى جسدها فتجذبها إلى الرجل . هذا هو تفسير الجاذبية الجنسية ، وتتناسب درجة توصيل هذه الكهرطيسية تناسبًا طرديًا مع جمال المرأة وخفة دمها ، كلما كانت أجمل أو أخف دمًا كانت موصلاً جيداً ، وتتناسب تناسبًا عكسيًا مع عمرها ، كلما تقدمت فى السن أصبحت أردأ توصيلاً " (٩٣) .

والصيغة الأكاديمية والعلمية أيضًا تؤثر فى الشكل ، وهو هنا ينقسم إلى ثلاثة أقسام : "المقدمة" ثم "الإثبات" أو إقامة الدليل ، ثم "النتيجة" ؛ وهو ما يشبه – إلى حد كبير – أسلوب النص أو المقال العلمى . فى قسم المقدمة ، نجد تعريفًا لنظرية الجلدة الفاسدة . ثم فى القسم الثانى نجد أمثلة متنوعة لتطبيقاتها وظواهرها ، وفى الثالث نصل إلى النتيجة التى تترتب على ما سبق . هذا الأسلوب الأكاديمى يدل على نقطتين أساسيتين : أولاهما تأكيد البعد التعليمى أو التربوى للنص ، والثانية هى سجل الفصل الدراسى .

لأول وهلة ، يخيل إلينا أن الحبكة تبدو خالية من الحدث ، وهو تأثير خادع تتصف به القصة (بمعنى أن هذا هو ما يحدث لنا لو أننا التزمنا بالشكل الاصطلاحى هذا : (المقدمة ـــ العقدة ـــ الحل – وهو النمط السردى) الذى يدل عليه هذا هو أن الحبكة لا تنحو نحو الحدث الفيزيائى ، بل تعكس عملية قوامها الحدث العقلى ، وبهذا فإن النص يتخذ شكل رحلة عقلية فلسفية أو أيديولوجية – (وعلينا ألا نغفل عن اتخاذ القطار موقعًا لها) – نسيج النص يتسم بالحدة ، متمثلة فى الثرثرة من جانب صالح ، وفى حقيقة أن السرد يمر من خلال سلسلة من الارتفاع والهبوط ؛ هذا الارتفاع والهبوط يعكس طبيعة السرد : بعض الفقرات تأتى خارجة عن السياق الزمنى ، نجد صالح يبدأ فى قص حكاية ثم يغيّر مجرى الحديث ، ثم يرتد إلى الوراء . وبرغم أن هذه الخاصية الدورية ، أو التى تتردد من حين لآخر قد تكون أحيانًا طويلة إلى حد الإملال ، أو محبطة للقارئ ، فإنها فعالة من حيث أنها تعكس القوالب الطبيعية للحديث المتبادل ، يدعم ذلك خصائص سردية ؛ مثل جمل أو فقرات بالغة الطول وعفوية ، والاستخدام المتكرر لكلمات وتعبيرات الوصل من نوع "المهم أننى .... " ، أو "خذ أيضًا ... " "المسألة هى أن ..." ، "تصور ... " ، مع تعبيرات اصطلاحية شائعة وتساؤلات بلاغية مثل "وما النتيجة؟" ، وغير ذلك من صور المبالغات .

ويتصل سرد صالح اتصالاً وثيقًا بحركة القطار ، الحركة الإيقاعية تناظر قطار أفكاره ، وما أن يدخل القطار محطة الجيزة حتى يصل السرد إلى وقفة حادة ، مما يجعل العربة التى هى إطار القصة تعمل كفراغ سردى (أو أيديولوجى ، وهو ما له درجة أكبر من المغزى) ، ونجد أن صالح لم يعد قادراً على أن يمضى إلى أبعد من ذلك . ونلاحظ أنه كلما توقف القطار (لوصوله إلى إحدى المحطات مثلاً ، أو ربما لحدوث عطل فيه) ، نجد صالح يتوقف عن الحديث هو أيضًا كما لو كان واعيًا لوقع الحركة على آذان الآخرين وعيونهم ، وكما لو كانت العربة بحركتها وبما تحدثه من ضجة هى ما يمكِّنه من أن يفصح عن ذاته بحرية . وهو عندما يذكر "رفيق جلسته فى رحلته" (أى الأنا البديل له) ، فإنه يقول: " لم أنتبه إلى وجوده إلا حين تحرك القطار" (٩٤) ، مما يوحى بأنه وجد صوته فقط ، أو أنه حقًا أصبح واعيًا للحديث من جانب ذاته الناقدة بمجرد أن بدأ القطار يتحرك .

الواقع أن اشتباك صالح مع بديل الأنا الذى يقوم بالرواية هو فى حقيقة الأمر اشتباك مع ذاته الناقدة – مثل هذا الانفصام فى النفس الراوية يدل على أمرين : الإخماد الآتى من الخارج ، من الذات – للذات الناقدة ، ومناخ الخوف السائد الذى يتمثل فى تلك الحالة . وبينما يستغرق صالح فى سلبيته فى هذا الموقف ، فإنه يستخدم الأنا البديلة كوسيلة لتجنب المسئولية . إنها المنصة أو المنبر الذى يطلق منه أفكاره ، إنها تعكس نظرياته وآراءه ، ولو أنها لا تكشف عنها كما هى ؛ ولذا فهو حريص على أن يؤكد : "حينًا أفلح فأميز صوته ، وحينًا يختلط صوتانا بضجيج القطار فلا أعرف هل هو صوته أو صوتى الذى أسمع" (٩٥) ، وبرغم أن الحوار يدور مع الأنا البديل له ، فإن صالح يستطيع أيضًا أن يكتشف ذاته ، أو يعيد توكيدها بالسرد الانعكاسى لروايته الذاتية ، إلا أنه بالنظر إلى أن المناخ السياسى السائد يفرض عجزه عن أن يفصح عن ذاته بوضوح ، فإنه يخصص لها مستوى آخر من الهوية بأن يشير إلى نفسه بضمير الغائب فى حديثه مع الأنا البديل ؛ وهو بذلك – مرة أخرى – يتحاشى المسئولية التى تأتى مع استخدام ضمير المتكلم ، ويوجد مسافة تفصل بينه وبين بطل قصته .

هذه القصة تجسيد للأيديولوجية وتقييم لها أيضًا ، كما أنها ملزمة من الوجهة السياسية ؛ من حيث أنها تعالج المشكلات العديدة للمجتمع المصرى ، ولكونها تحقق ما يسميه سارتر "الفعل بالإفصاح" (٩٦) .

وهى تفصح لكى تأتى بالتغيير الذى تحتاجه الأمة وتجعله يحدث ، إن هدفها هو أن "تكشف الدنيا وبخاصة تكشف الإنسان أمام غيره من الناس ؛ لكى تجعلهم يتحملون المسئولية الكاملة أمام الشىء الذى تمت بذلك تعريته" (٩٧) . إلا أن القصة – وإن تكن تتعرض للرقابة الذاتية بين آن وآخر إلى حد الانحراف ، وتتصف بلهجة عدم المواجهة فى عمومها – تظل دافعة للقارئ المصرى ، تحثه على إحداث التغيير ، من أجل ذاته كما هو من أجل الجميع ، ويتمثل المضمون الأخلاقى الذى تقوم عليه فى نظرية صالح فى "الخير المطلق" والذى يشرحها كما يلى :

"فالخير المطلق هو ما تقوم به من عمل بسعادة تساوى تمامًا سعادة من يتلقى هذا العمل ؛ هو العمل الذى تؤكد ذاتك ، وتؤكد غيرك فى الوقت نفسه ، فتصبح سعادتك وسعادة غيرك فعلاً واحدًا ، بحيث لا تدرى هل أنت تحقق رغبتك أو رغبة غيرك ، فلا تكون هناك سوى رغبة واحدة تتحقق . إذا حدث هذا بين الفرد والفرد كان هو الخير المطلق ، فإذا حدث بين الفرد والجماعة ، كما فى حالة الفنان أو العالم الذى يَسعد بعمله ، وفى الوقت نفسه يُسعد الآخرين ويفيدهم فهو ما وراء المطلق ، وإذا حدث بين جماعة وجماعة كأن يكون بين دولة وأخرى فهو مطلق المطلق" (٩٨) .

نظرية صالح فى "الخير المطلق" هى رد فعل لإدراكه أنه فى المجتمع المصرى ، "هناك دائمًا طرف يحاول أن يستفيد على حساب الطرف الآخر ، لا يدرى أنه يدمر نفسه من خلال تدمير الآخرين" (٩٩) ، من أوضح الأمثلة لذلك ظاهرة الفساد ، سواء كانت تأتى على أيدى الفلاحين أوأصحاب الأرض أو موظفى الدولة . فى بعض الأحيان يكون الفساد مجرد وسيلة للبقاء لابد لأكثر الناس فقرًا أن يتوصلوا إليها بأى ثمن . أما عند غيرهم فالفساد ليس سوى انتهازية غير مكترثة ، كما نرى فى مثال الدكتور شنيطة طبيب العيادة الحكومية ، الذى يقول عنه صالح :

"أحال الوحدة الحكومية إلى عيادة خاصة له ، الكشف بثلاثين قرشًا ، وفي المنازل بجنيه كامل . الأدوية المجانية تبـاع . كل تحليل له تسعيرته . العمليات الجراحية بالمقاولة . السرير في المستشفى بنصف جنيه في اليوم ، وكان لمساعد المعمل ومعاون الصحة والكاتب وأمين المخزن والمرضة أيضًا نصيب من الغنائم : الغيار بثمن ، والحقنة في العضل لها ثمن ، وفي الوريد لها ثمن . تقول كيف رضيت قريتنا بذلك ؟ أقول بل إن القرية هي التي طلبت ذلك ، بل أجبرت طبيبها عليه" (١٠٠) .

يدل الدكتور شنيطة ، والمنتفعون من المحليين الذين يتعاون معهم كيف أن هذا مجتمع يعمل على بقاء المنحلين لا الأمناء ، وبالتأكيد فإنه في مثل هذا المجتمع تعتبر "الأمانة" و "الطيبة" مجرد صور للضعف (١٠١) . يكشف هذا عن حقيقة واضحة ، ولا يمكن الهروب من مواجهتها ؛ وهي أن الفلسفة القومية كما نادى بها نظام عبدالناصر لم تكن قد استوعبها المجتمع بنجاح .

إلى جانب دعوة المصريين إلى احتضان الفكرة الكامنة في "نظرية الخير المطلق" ، فإن صالح يؤكد أيضًا أهمية المسئولية الجماعية كما هي واردة في "النظرية الكلية" ، والتي تقول بأن "الدولة كل لا يتجزأ ، لا يمكن أن يختل تصرف دون أن يعني ذلك اختلال بقية التصرفات" (١٠٢) .

نظريته تؤكد وجهة النظر القائلة بأن جميع الأفعال متصلة بعضها بالبعض ، وأن الناس ، فوق كل شيء ، يتعلمون من المُثُل التي تُضرب لهم . وفيما يرى صالح ، فإن النظام الجديد ليس سوى مجرد محاكاة للقديم . أوتوقراطية ومنفعة شخصية ، والتعاليم التي ينادي بها هذا النظام عقبة في سبيل التقدم الذي يسعى لتحقيقه . وهو يعطي مثالاً بالمدرسة الجديدة التي افتتحت في القرية ؛ حيث رُفض طلبه للحصول على وظيفة بسبب سنه وساقه المبتورة ، برغم أنه قضى عمرًا طويلاً حقق فيه النجاح كمدرس . ومن السهل أن نتوقع من أولئك المعلمين في تلك المدرسة ، (والذين جاءوا بهم من المدينة) أنهم سوف ينفقون نصف يومهم في الانتقال ، وأنهم سيكونون خاملين ومفتقرين إلى الحافز للعمل .

" المهم أن مدرسيها ومدرساتها العشرة يسكنون المركز جميعًا .. تصور .. أما ناظرها فهو من إحدى قرى الغرب .. هيئة التدريس كلها تعبر النيل صباحًا ، إلى قريتنا ، وتعود فتغادرها ظهرًا ، الولد منصور فراش المدرسة هو الوحيد من أهالى القرية ، يفتح أبواب المدرسة صباحًا ويأتيها بعض الأطفال ليلعبوا فى فنائها حتى العاشرة وأحيانًا الحادية عشرة صباحًا ، تصور .. عندئذ فقط يبدأ مدرسو المدرسة ومدرساتها فى التوافد ، بعضهم يأتى وبعضهم لا يأتى ، وإن كان -والحق يقال - إن ناظرهم أقلهم تغيبًا ، هكذا تسير المدرسة بالبركة .. أما جانب المفتشين فلا خطر منه ، فسيادة المفتش لا يستطيع أن يفد إلى قريتنا إلا بعد الإعلان عن مجيئه حتى تدبر له هيئة التدريس من يرسل له من الأهالى ركوبة على (البحر) بدلاً من أن يخوض رمال الشاطئ لمدة ربع أو ثلث الساعة . أما المدرسات فلا مانع لمن يحضر منهن أن يتركن الأطفال يلعبون ، وأحيانًا يتشاجرون إلى درجة التضارب ، وهن منشغلات بالثرثرة أو أشغال التريكو . بالاختصار مدرستنا - على رأى المثل - مولد وصاحبه غايب ، الجلدة الفاسدة مرة أخرى يا سيدى" (١٠٣) .

هناك إذن مضمون سياسى واضح فى مقولة بأن "الطفل يتعلم من تصرفات أستاذه أكثر مما يتعلم من أقواله " (١٠٤) .

بالرغم من تعدد مستويات الرقابة الذاتية والتمويه فى هذه القصة ، فإنها تتصف بدرجة محسوسة من وجود المؤلف فيها ؛ وهى تبدو مبنية حول المبادئ الأيديولوجية عند الشارونى نفسه . بل إنه يمكننا أن نقول بأن المؤلف يتخذ من صالح واجهة تخفى وراءها هويته الشخصية ؛ وبذلك يقى نفسه مما يحتمل أن يتخذ ضده من ردود فعل من جانب السلطات . من الخطوط الرئيسية فى القصة موضوع "أزمة الحضارة" التى لمسها المؤلف أول الأمر فى قصته "الحذاء" ، ومضى يبسط نطاقها هنا . وقد كانت نبوءته بهزيمة ١٩٦٧ قائمة على وجهة نظره فى أن هناك صلة وثيقة بين التدهور الحضارى والاجتماعى والسياسى ، ونظريته فى الأزمة الحضارية . وفى القصص التى كتبها بعد ذلك ، يعود هذا الموضوع إلى الظهور بمعدل متزايد ؛ وهى مسألة سنعود إليها فى الفصل الأخير .

٤- لمحات من حياة موجود عبدالموجود (١٩٦٩)

هناك ثلاثة نصوص لهذه القصة ، وسوف نتناول الأول والأخير هنا . أول هذين النصين نُشر في مجلة "المجلة" سنة ١٩٦٩ [١٠٥] ، ثم ظهر بعد ذلك في مجموعة "الزحام" ، برغم أنه لم يكن سوى أحد النصوص المتاحة في الوقت الذي كانت تعد فيه تلك المجموعة للطباعة . وبظهور ما يقول المؤلف إنه "الصياغة النهائية" لهذه القصة بعد ذلك بسنتين أضاف قائلاً "لعل المقارنة بين النصين يمكن أن توضح هل يفيد أو يضر القصة – طول التأمل وتعدد الصياغات" [١٠٦] . الواقع أن المقدمة للقصة قد أُدخل عليها تعديل طفيف بعد ذلك أثناء تلك السنة ؛ وبذلك يصبح هذا النص الثالث هو الذي يُعتبر النص الحقيقية والأخير [١٠٧] .

موجود عبدالموجود مدرس فلسفة ، جاء إلى القاهرة أول الأمر كطالب جامعي ، واستأجر غرفة لدى أرملة متوسطة العمر هي مديحة ؛ وهو شاب مكبوت وانطوائي ، تجاربه مع الناس علّمته الخوف ، وجعلته يعتاد الذعر منهم ، ولكنه يظل رغم ذلك يحن إلى الصحبة . توقعه مديحة في حبائلها ، وإن يكن مذعوراً من جرأتها وإقبالها على الجنس في وثوق واطمئنان . وهي تعد لتزوجه ابنتها زينب ، وتدخله إلى مسكنها كزوج لابنتها وعشيق لها ، ولا ينقضي زمن طويل قبل أن تضبط زينب أمها وعشيقها في غرفة مقفلة لديها مفتاح آخر يؤدي إليها ، وتلقي بنفسها من فوق سطح المبنى الذي تمتلكه مديحة ، حيث تلقى حتفها تاركة وراءها مجرد زوج من الشباشب من القطيفة الحمراء ، كان هدية عرسها من موجود .

بدافع الخوف الذي ينتابه من هذا الموقف ، ينسحب موجود إلى غرفته بينما تستغرق مديحة في جوب الطرقات حافية القدمين ، حاملة شبشب زينب وهي تردد : "عملنا الآثام وعينك لا تنام ، فانتقمت يا رب الأنام شر انتقام " [١٠٨] ، ومنذ ذلك الحين أصبح التحول الذي طرأ عليها يفسر على أنه من عند الله ، وأسموها "الشيخة مديحة" ، أما موجود فقد تحول الشبشب أو مداس زينب إلى رمز شيطاني يذكّره بزينب ، وأصبح يتمنى أن يسترده ، ويتخلص من ذكراها ، وفي ذلك يقول :

" هذا المداس سري وعدوي ، خوفي وهمي ، أنا الذي اشتريته ، وأنا الذي أهديته فهو مني وإليّ . لماذا إذن يستولي عليه غيري يهددني به ويفضحني ؟ (١٠٩) .

يحقق المداس انتقامه بأن يورط موجود في ميتة أخرى تلقاها مديحة هذه المرة . ذات ليلة ، وفي غمرة صراع من أجل أن يختطف المداس منها ليسترده ، يخبطها موجود على رأسها ، ويتركها فاقدة الوعي على أرض قاعة مسكنها . سرعان ما يتحقق مذعوراً من أمرين : أولهما أن مديحة تقبض بين أصابعها على قطعة من المخمل المصنوع منه المداس ، منزوعة من الخلف من جهة كعب الفردة اليمني ، والثاني أن رائحة كريهة قد بدأت تنبعث من الشقة . بعد أن يستدعي الشرطة ، يكتشف موجود أن مديحة قد وُجدت ميتة ، وأن وفاتها تأتي بعد أقل من يوم مضى على المواجهة بينهما . هذا هو رد فعله لخبر موتها :

"أترى في الأمر جريمة ؟ وإذا كانت هناك جريمة فمن هم المتهمون ، ومن هم الشهود ، وهل تراني شاهداً أو متهماً ، وإذا اتُّهمت فإلى أي حد يصل اتهامي ، هل تراه يصل إلى حد إدانتي ؟ " (١١٠) .

يتعرض موجود للاستجواب من جانب الشرطة ، لكنه يعمد إلى إخفاء علاقته بمديحة ، ويغفل المواجهة العنيفة التي جمعت بينهما .

يُطلق سراحه لكنه يظل غير مقتنع بحريته ، ويرى أنه "عندما سمح لي المحقق بالانصراف لم أصدقه ، كانت نظراته كلها ريبه ... ، سيوهمني بالحرية ليحصل من تصرفاتي وحركاتي على ما يدينني ، ولكن فلأكن أحرص منه ألف مرة ، ولا أحقق له ما أريد" (١١١) ، والآن وقد أصبح محكوماً عليه بالوجود ، فإن موجود ينسحب إلى غرفته التي تشبه الزنزانة ، متخذاً منها محبساً يعلن منه أنه "في سبيل الاحتفاظ بحريتي – صادرت حريتي ، فاعتقلت نفسي بنفسي ، عساني أوفر جهد اعتقالي" (١١٢) ؛ هذا الإعلان هو بمثابة إقرار بالذنب ، وعلى المدى الطويل ، هو حكم إعدام يصدره على ذاته .

الخوف كـ «آخر» والنفس تحت الحصار

موجود هو أكثر نماذج النفس هامشية مما تناولناه حتى الآن ؛ فهو نفسه تحت الحصار ، مقطوع من المجتمع بالاختيار ، وأيضاً بحكم الضرورة ، وهو يعيش فى دنيا من الغموض وعدم اليقين والتناقضات ، محاولاته للمحافظة على الذات لا تأتى إلا بإفناء الذات ، واستجابته للعالم المحيط به تحقق له الحماية والدمار فى ذات الوقت : النفس كائن سلبى بصفة أساسية ، غير قادر (بل وغير راغب) فى ممارسة الإرادة الحرة ، الواقع أنه ينزلق مستسلماً وبلا رجعة ، منحدراً فى طريقه المحتوم ، ويرى فيما يبدو أنه لا فائدة من المقاومة (١١٣) وحقًا ، فإنه يبدو كما لو أن جريمة موجود – والتى هو غير قادر على تحديدها ، وبالتالى فهو لا يعرف ما إذا كان قد ارتكبها أم لا – كانت قد تمت حتى من قبل أن تقع أحداثها .

إن هوية النفس تنبنى على أساس الخوف . وحقًا ، إن الخوف هو علة وجودها ، وهو ما نلحظه فى "كوجيتو" موجود ، نشيده الفلسفى ، "أنا خائف ، إذن أنا موجود" (١١٤) ، الخوف هو جوهر وجود النفس ذاته ، نلمس الدليل عليه فى أول جملة "فى البدء كان الخوف ، كل شىء به كان وبغيره لم يكن شيئًا مما كان ، هذا كان فى البدء" (١١٥) ، إلا أن الخوف أيضًا ، بطريقة عكسية ، يمحق النفس ، . فى خوفه من الإدانة ، يعمد موجود إلى إتلاف جميع وثائقه الشخصية ومذكراته ؛ وبذلك يدمر تاريخه ، ينكر حتى وجوده ذاته بأن يتظاهر أمام أصدقائه وأسرته بأنه قد مات ، بل يدمر هويته بأن يتخذ لنفسه اسمًا مستعاراً ومهنة مصطنعة ، والخوف أيضًا يبنى هويته للنفس الجماعية المروية : بانتشارها فى كل موضع ، تحدث الشلل الاجتماعى والنفسى ، وبذلك تخلق عالمًا من التوتر والاتهام وأنصاف الحقائق ، تنعدم أمامه كل وسيلة لدى الفرد للدفاع عن نفسه . بالاختصار ، فإن الخوف يتخذ طبيعة الأنا الأعلى غير الملموسة ، ويبدو بأشكال متعددة أنه يعمل بشكل يشابه الأخ الأكبر عند جورج أورويل (*) ، وبسبب الخوف فإن الحياة تصبح لغزاً محيراً للفرد وللمجموع ، وتمتلئ بالمعانى المزدوجة وبالشكوك والأوهام والالتواءات .

(*) الإشارة هنا إلى الرواية الشهيرة "١٩٨٤" لهذا الكاتب الإنجليزى ، وهى كابوس مخيف للحكم الشمولى ؛ حيث يسود حاكم يسمى "الأخ الأكبر" (المترجم) .

الواقع أن الخوف هو الآخر المروى ، وهو بتأثيره الداهم وافتراسه لمن يعانيه ، يتجسس على النفس وينكل بها ، طاغياً عليها ومتحكماً فى مصيرها . وهو يصبها فى قالب يحقق التجانس القسرى ؛ حيث تتلاشى كل أشكال الفروق أو تتضاءل ، ويتخذ الآخر - فى النص - شكلاً من الأشكال المتعددة لعوامل السطوة ؛ وهذه الصور تنبت الأبوية القومية متمثلة فى عبدالناصر (كما فى الزحام) ، أو الأنا الفوقية القومية - أى الدولة . وبرغم أن النفس مستسلمة لعلاقة الخضوع للآخر ، فإنها تكتشف فى مناسبات أن الآخر يمكن أن يهيئ شعوره بالراحة ، بل وبالطمأنينة . يتمثل لنا هذا فى وصف موجود لممارسته للجنس مع مديحة (وهو شىء يحن إليه ويرتعب منه فى آن واحد) ، وهو يقول عنه "أخفى خوفى فى مصدر خوفى" (١١٦) ، وبالمثل فإنه بينما يخاف موجود من المرض ، ومن موت أبويه ، ومن الفشل الشخصى بل ومن النجاح (١١٧) ، فإنه أيضاً يعرف أن خوفه عمل وقائى لنفسه ، ولمن هم قريبون منه أيضاً .

وتحت الانظار الثاقبة من جانب الآخر ، نجد النفس تنكر كل تعبير عن الفردية ، وتعمل على ملاشاته . ولكونها تمارس الازدواجية فى حذر ، فإنها تحرص على ألا تضبط متلبسة باتخاذ جانب أو وجهة نظر محددة ، وهى تعيش فى حالة من الوسطية ، معلقة بين الأزمنة والأماكن والأحداث والأفكار . والازدواجية هى - وفى واقع الأمر - شرط لبقائها ، وبرغم أن التآكل والانمحاء التدريجى لهويتها يعنيان أنه لن يتبقى منها سوى قناع أو قشرة . وبالنسبة لموجود ، فإن وجوداً نصفىَّ الحياة كهذا يمثل عقوبة أشد حتى من الموت ذاته .

اللغز والغموض ، التعارض والتناقض

تأتى "لمحات " تالية لـ "الزحام" ، والقصتان تشتركان فى الشخصيات والموضوعات والمحتوى ، والملامح البنيوية والأسلوبية مميّزة ؛ وهما معنيتان بجوانب متشابهة للهوية الفردية أو الجماعية. وحقًا ، يمكننا أن نقول بأن "الزحام" كانت هى التصميم / التخطيط الذى استخدم فى بناء "لمحات" ، وبصفة خاصة عندما نتأمل

موضوعات معينة بارزة وظاهرة (مثل الكينونة والموت والأنا والسطوة والخوف) ، وهى كلها يجرى التعامل معها من ذات المنظور النفسىّ . وفى كلتا الحالتين نجد اللابطل : وهما فتحى ثم موجود ، يمكنهما أن يتبادلا موقعيهما ؛ كلاهما ذكر وينتميان لنفس الطبقة الاجتماعية ، ومن أصل ريفى ، ولهما نفس الإحساس بالغربة الثقافية ، وكلاهما نفس فى المنفى ، ليس لديها مأوى حقيقى يمكنها أن تفر إليه مما تعانيه من قلق . وإن يكن موجود أكثر انتماءً لعالم الفكر من فتحى ، وبالتالى فإن السرد فى حالته يتصف بقدر أكبر من الميل إلى ناحية القلق .

و"لمحات" نص محير ، وكثيراً ما نراه غامضًا ، تكثر فيه مواضع عدم اليقين ويمتلئ بالمتناقضات . كما أنه تجريبى لدرجة قصوى ، ونجد فيه تداخلات عميقة بين الشكل والمضمون ، وبين اللغة والبنية ، ويتفاقم فيه التوتر الدرامى من خلال السرد والمعالجة ، ومن خلال حبكة تتكشف ببطء ، وآليات من نوع تيار الوعى والمونولوج الداخلى وتداعى المعانى ؛ وهذه تنتج نصًا يتسم بالاضطراب والتعقيد ؛ حيث تتوارد الأفكار بشكل عشوائى ، ويكثر الاستطراد وعدم المنطقية. ترتيب النص هو أيضًا لا نظام له وارتدادى إلى حد كبير ، مما يجعل متابعة الحبكة مليئة بالانفعال الحماسى ، وبالاضطراب المحير فى أحيان كثيرة ، ويضاعف من متعتنا ، ما نمر به من أحداث غامضة أو جرائم (١١٨) ، الواقع أن النص يعيننا على أن نتوقع مثل هذه الإستراتيجية ؛ من حيث أن موجود يعلن منذ البداية : "فلنبدأ القصة من آخرها" (١١٩) .

إلى جانب الحبكة الرئيسية يحتوى النص أيضًا على عديد من الحبكات الثانوية ، مكونًا بذلك طبقات كثيرة مختلفة لتجربة موجود ؛ هذه الطبقات وما يعلوها من طبقات من الحبكات الفرعية تساند موضوعين أساسيين فى النص : التمويه ، وإدراج النفس فى وعاء أكبر منها . وفى رواية بضمير المتكلم ، تتصف بالانفعال ، نجد أنفسنا مأخوذين بالقدر الذى يكرر به موجود هذا الضمير "أنا" ، وكأنما يقصد به أن يدخل فى مواجهة مع حيرته الأنطولوجية ، أو يحاول أن يتخلص منها . ومن السخرية أن تكراره لكلمة "أنا" بهذا القدر من القلق واليأس يفضح افتقاره للسيطرة على الموقف الذى هو فيه ، ويجعله يفقد أحقيته فيما يرويه . وهو فى هذه الرواية ينزع إلى البقاء

على السطح إلى حد كبير ، معبرا فى بساطة عن انطباعات وحقائق خارجية ، ومعطيًا تفاصيل قليلة زائدة عن الحاجة بشأن الناس أو الأحداث ، وبذلك ينزع النص إلى أن يثير المشاعر (مثل الخوف والخطر والرغبة والعذاب وهكذا) ، أكثر مما يصفها بوضوح . هناك استثناءان جديران بالالتفات ؛ حيث نجد وصفًا مفصلاً وخارجيًا لمديحة (والتى يقدم لها أوصافًا تفصيلية نسبيًا ، تتضمن وصفًا غنائيًا لأول لقاء جنسى معها) ، وأيضًا لغرفته . هذا وصفه لكفى مديحة :

"طالما قبلّت هاتين اليدين رخصتين بضتين طريتين ، والآن نبتت لإحداهما مخالب لبؤة تدافع عن شبلها ، والأخرى لمحت ظهرها قريبًا من عينى نافر العروق كأنما أراه من خلال مجهر ، قريباً من فمى حتى أغرانى أن أعضه بل أقضمه" (١٢٠) .

وهذا هو وصفه لغرفته :

"هى حصنى وهى مصيدتى ، أعرفها الآن بحواسى جميعها : ألوان جدرانها ونوافذها وبلاطها، ما زال ثابتًا منها وما تغير ، أركانها العنكبوتية تجاه السقف ، وأركانها الترابية تجاه الأرض .

رائحتها عندما تظل مغلقة زمنًا طويلاً ، وعندما أطهو فيها طعامى ، وعندما أفتح دورة المياه الملحقة بها . حتى جدرانها السفلية أعرف مذاقها وملمسها : ملحية هشة بيضاء . ترق يومًا بعد يوم حتى ليفزعنى أن أجدها ذات صباح قد تآكلت تمامًا ، فتنهار كل خططى من أساسها . أما أصواتها فإنى آلفها تمامًا : أصوات خفية حذرة ، يرعبنى منها أن تنبعث من أماكن مجهولة ، تطمئننى محاولة تحديدها ، لعلها فأر يقضم بقايا طعام فى صفيحة القمامة ، أو لعله صرصار يمرح ويلهو فى دورة المياه . وثمة أصوات أخرى بعيدة وقريبة ، فوقها أو تحتها ، تتضخم فى هدأة الليل وظلمته ، قطان يتناجيان أو يتشاحنان ، كلب ينبح ، قدم تدب ، أشياء تتكسر" (١٢١) .

ومع أن هاتين الفقرتين لا تتميزان بشىء ؛ إذ هما وصفان عاديان أساسًا ، فإنهما تظهران إلى أى حد أن وجود موجود فى هذه الحياة شاذ ومضطرب ، وبذلك

تكشفان عن عالم شؤم ، كثيراً ما يكون مدمراً للأعصاب ومفزعًا ومقبضًا ، عنوانه القلق والكبت والسأم واليأس . فى المثال الأول نجد موجود يفكر فى أن يقضم كف مديحة ؛ وهى حقيقة تكشف عن لحظة خارجة عن المعقول ، يمارس فيها التحديق فى أعماق ذاته ، وهى وإن تكن عابرة ، فإنه يتأمل فيها ما هو فى واقع الأمر أكثر المواضع حرجًا فى هذه القصة ؛ فهى تصور رغبة النفس فى أن تنسلّ من العالم الخارجى ، وتستدير إلى داخلها لتحمى ذاتها وتحظى بالحماية .

كثيراً ما نجد استخدام موجود للغة متصفًا بدرجة عالية من الشاعرية مضيفًا الكثير على بنية النص بما يحويه من إيقاع ونغم . بصفة خاصة نجده يستخدم إستراتيجيات تكرارية عديدة ، كالتكرارالمعنوى (إنه فى الغرفة وحده ، غرفة واحدة وحيدة) والتكرار الصياغى : "ترك المفتاح ، مفتاح باب البيت معها ، خط دفاعنا الأول ، ترك المفتاح ، مفتاح باب الغرفة فى ثقبه ، خط دفاعنا الثانى" [١٢٢] ، كما نجد التكرار فى نهايات الأفعال (معطيًا اللغة فى بعض الفقرات صياغة مستمدة من آيات قرآنية) - والتشابه النغمى بين الكلمات والتوازى بينها ، كما فى : "البيت يطل على الساحة ، الساحة فيها مولد [١٢٣] ، المولد فيه سبعون ألف إنسان ، لكل إنسان سبعون ألف يد ، بكل يد سبعون ألف مداس ، بكل مداس سبعون ألف شمعة" [١٢٤] ؛ هذه الأدوات لا تنصب على مجرد النسيج اللغوى بل هى أيضًا تنمى وتطور الحبكة والبنية بما تتصفان به من تكوين طبقى ، ودوامة تدور نحو العمق الداخلى .

يزيد المؤلف من الحس بالإلغاز والغموض بأن يلجأ إلى الاستخدام الانتقائى للتصاوير وللأشكال المثيرة للأفكار . مما تجدر ملاحظته أن القصة فى صورتها الأصلية تبدأ بـ "افتتاحية ثلاثية ، مرسية بذلك لهجة النص ، ومكثفة معانيها السائدة وكلماتها الأساسية .

افتتاحية ثلاثية [١٢٥]

البدء : فى البدء كان الخوف ، كل شىء به كان ، وبغيره لم يكن شيئًا مما كان ، هذا كان فى البدء.

الوجود : أنا خائف إذن أنا موجود .

إذا خفت اطمأننت ، ... واحتميت وحميت .

تلاقى المتناقضات : خوفى يطمئننى ، يحمينى .

الحدث : انطفأت الشمعتان : البنت وأمها ، زوجتى وعشيقتى ، لم يبق إلا المداس . (١٢٦) .

هذه المقدمة هى تلخيص للفلسفات الثلاث للقصة : اللاهوتية (بإشاراتها إلى إنجيل يوحنا) ، العقلانية (بإشاراتها لـ "كوجيتو" ديكارت) والجدلية (بإشاراتها إلى تناقضات هيجل) نجد هيجل وديكارت يتحاوران فى النص ، كما نجد النص الديالكيتكى من جانب موجود فى طبيعة وجوده وعدمه (١٢٧) بادئًا بمقولة إنه يوجد لأنه خائف ؛ فهو يمضى يشق طريقه من خلال سلسلة من النافيات (أو الناقضات) وينتهى بالقول بأن الخوف قد دمر وجوده ، مؤكداً "أنا خائف إذن أنا غير موجود" (١٢٨) .

يتضح الجدل بين الأضداد أيضًا فى استخدام المؤلف للمقولة ونقيضها ؛ حيث يستخدم العبارات المتضادة أو المتناقضة ، التى تحوى صيغًا ، أو كلمات متنافرة أو متعاكسة مثل : "الغموض على شفا الوضوح ، السر يوشك أن يصبح فضيحة" (١٢٩) ، و "كما أنزلنى الخوف أصعدنى الخوف" (١٣٠) ، ثم :

"ومن يومها إذا اطمأننت خفت ، وإذا خفت اطمأننت ، إذا اطمأننت تشاءمت ، وإذا خفت احتميت وحميت" (١٣١) .

"إن ما أرغب فيه لا أحققه ، وما أحققه لا أرغب فيه ، وبين الرغبة التى لا تتحقق ، والتحقق الذى لا أرغب فيه يسقط وجودى" (١٣٢) .

والبعد الجدلى يضع خطًا تحت الثنائية التى يتصف بها النص ، والتى تتضح فى هذه الفقرة :

"ليس في غرفتي أثاث كثير : مقعد أجلس على قاعدته ، وأعلق بذلتي على مسنده . منضدة للكتابة والأكل ، كنبة كان يجلس عليها ضيوفي نهاراً ، أنام عليها ليلاً ، كوب أشرب فيه أحياناً وأضع فيه أزهار البازلاء التي أحبها أحياناً . كل شيء مزدوج الفائدة في غرفتي ، حتى الصحيفة التي يلقيها البائع كل صباح تحت عقب الباب أتتبع منها أخبار اتهامي ثم أجعل منها مفرشاً لمنضدتي" (١٣٣) .

حتى الخوف ينطوي على خاصية الازدواج في هذه القصة ؛ فمن ناحية نجده يحمي موجود من حيث أنه يقيده ، ويمنعه من ارتكاب الأخطاء ؛ التي من شأنها أن ينكشف أمره ، ومن ناحية أخرى فإن الخوف يحطمه ، ويحطم قدرته على البقاء .

لكون هذه القصة كتبت في حقبة تتصف بالرقابة والتخويف ؛ حيث يتسم العديد من جوانب الحياة المدنية بالطبيعة الازدواجية ، فإنها تكشف أيضاً عن الطبيعة الازدواجية (والنفاقية) للخوف .

ويرى حافظ أن الشاروني "يستخدم أسلوباً يمكن أن يسمى ازدواجية المنظور ؛ وهو أسلوب يتصل بمعالجة موضوع مفضل عند الحداثيين – وهو نسبية الحقيقة" (١٣٤) في "لمحات" ، يمكن أيضاً أن ينظر إلى هذا الموضوع من وجهة النظر الهيجيلية القائلة بأن الحقيقة لا تؤتى إلا من الكل . وفي غالبية المواقف نجد أن الحقيقة محجوبة عن موجود (وهو ما نراه حتى في حالة مداس زينب) بينما نجد في غيرها أن موجود هو الذي يحجب الجزء عن الكل (١٣٥) ، كائناً ما كان الأمر فإنه لما كان موجود لا يمكنه أبداً أن يدرك كلية موقفه ، فإن تقييمه لما هو "حقيقة" سيكون بالضرورة ناقصاً ، بل إنه لا يوجد احتمال لأن تنكشف الحقيقة ، فكما يشرح موجود الحقيقة " لا يعرفها أحد ولا حتى أنا" (١٣٦) .

إلى جانب الإشارات إلى العهد الجديد ، وإلى أفكار ديكارت وهيجل ، هناك دلائل أخرى على التناص في هذه القصة ، أغلبها إشارات إلى تأثير كافكا وكامو . يتمثل كافكا في أوضح الحالات في استخدام موضوعات ؛ مثل : نهاية البراءة والمثالية ، ثم

الرعب واللذة والموت . وبصفة خاصة نجد القصة تدين بالكثير لرواية كافكا "المحاكمة" ؛ من حيث أن موجود يتشابه بشكل واضح مع "جوزيف ك" الذى لا يدرى ما هى الجريمة التى من أجلها ألقى القبض عليه ثم "أطلق سراحه" ، ولكن ملفه لم يغلق مطلقًا ، ومن حيث أنه "لا بطل" يجد نفسه محصورًا فى موضع ما بين البراءة والذنب ، فإن موجود يتشابه أيضًا مع "ميرسو" فى رواية كامو "الغريب" - كما تظهر بوضوح نظريات فرويد ، فى نغمة أوديب المتكررة (وقد رأينا موجود يعاشر أم زوجته ، كما عاشر أوديب أمه التى ولدته) ثم موضوع الدفاع عن النفس بالعودة إلى رحم الأم (١٣٧) ، وهو فى حد ذاته تعبير عن عقدة أوديب .

ونجد بين الطبقات العديدة لهذه القصة قدرًا هائلاً من الأفكار الأيديولوجية ، ولعل الظهور الواضح لموضوع الخوف هو أكثرها إفصاحًا ، فبوصفه خاصية تعبِّر عن الحياة فى مصر الحديثة (*) ، يتضمن الخوف إشارة جديدة للمؤسسة السياسية ، وللواقع الاجتماعى والسياسى للتحديث ؛ فالخوف إشارة إلى الموت فى داخل الحياة ذاتها - موت الروح ، موت القدرة على الإبداع ، موت التعبير الحر ، موت الفرد . وهكذا لا يجد موجود بديلاً عن أن يعلن أنه "لا سبيل إلى الخلاص من أن حياتى معاناتى ، ومجرد وجودى جوهر مأساتى" (١٣٨) ، وفوق كل شىء فإن "لمحات" تستمد صياغتها من الأفكار المعادية للتسلط ؛ وهو ما يتضح من الطريق المؤكد والصارم الذى تتبعه فى بسط الموضوع كرقم ، كحالة أو ملف ، والطريق الذى يسلكه موجود فى تحديد مصيره لنفسه ، حتى ولو كان هذا يعنى أن عليه أن يقتطع ذاته من المجتمع ، ونجده يعلن : "شعارى بيدى أفضل من أن يكون بيد غيرى بل بقبضته ولكمته" (١٣٩) .

الخلاصة :

فى هذا الفصل الرابع ، نجد قصص الشارونى تسلك طريقها من خلال الأساليب الواقعية والرمزية والعبثية . أولى القصص وهى "اللحم والسكين" هى أكثرها انتماءً

(*) كتبت فى نفس الوقت قصة الأم والوحش التى تتناول شجاعة أم فى مواجهة وحش يريد أن يفترس طفلها (الشارونى) .

للواقعية ؛ وهى ما تزال تتمسك بالأفكار المستمدة من الزعيق القومى ، وبصفة خاصة من فكرة أن مصالح الفرد يجب أن يضحّى بها من أجل الوحدة القومية . إلا أنّ ما يبدو ظاهراً هو أن الكلية القومية قد أخذت تتفتت فعلاً ؛ وهى حقيقة تكتسب مزيداً من الوضوح فى القصة الثانية : "الزحام" ، بل نجد مشاعر خيبة الأمل فى النظام ، والسخرية مما جاء به من أهداف ومُثُل وهمية ، تتمثل بوضوح أكبر فى "نظرية" ، التى تعرى ما تمارسه الدولة من بث تعاليم جوفاء ، من إصرارها الأعمى على نشر مبادئ لا يصحبها أى تطبيق .

نجد فى "الزحام" و "لمحات" نمطاً من النفس الوسطية بصفة خاصة ، ولكونها ريفية الأصول ، فهى محاصرة بين التقاليد والحداثة منفصلة عن البنية الاجتماعية المحلية . إنها نفس تجاهد من أجل إرساء هويتها الفردية ، كأداة تستخدمها فى مقاومة الهوية الجماعية المفروضة ، أو فى التمرد عليها . ونتيجة لذلك فإن محاولات تحديد موضع الهوية فى العالم الداخلى للشخصيات هى التى تحل مكان المعايير الخارجية ؛ وبذلك فإن كلاً من "الزحام" و "لمحات" لها حبكة سيكولوجية أصيلة وعميقة ، واعتمادهما على الحدث الخارجى يقل عما رأيناه فى القصص السابقة لهما . من الواضح أن الحياة الريفية تتخذ كنموذج فى هذا الفصل ، وتبدو هنا أنها تتصف بمستوى رفيع من القيم تفوق به حياة المدنية ، كما أن هناك تأكيداً على براءة الطفولة ؛ وهى ترمز فى سخرية لجماهير يتزايد شعورها بفقدان الثقة فى مزاعم السلطة ، وما تدّعيه من مبادئ ، هاتان الخاصيتان تعلنان عن بداية لأزمة أيديولوجية تأتى مع انهيار القيم ، مما يجعل الكاتب يتطلع فى حنين لعصر ذهبى مضى ، لتأتى بدلاً منه متناقضات وعبارات مزدوجة المعانى ، وحياة يحيط بها الغموض .

بمجئ هذه المرحلة من تطور النفس المروية الديناميية ، نجد أن النفس ومعها أحلامها ومبادئها قد انسحقت بفعل الآخر ، وهناك دلائل على آثار شاحبة للتمرد والرفض ، وإن تكن مخبوءة فى لغة الأحلام والرموز . عندما يبدأ الآخر يبدو مصدراً

للرعب والطغيان ، تحس النفس بالخوف ، سواء على ذاتها أو على الجمع ككل . عموماً ، يمكن فى هذه المرحلة أن توصف النفس المروية بأنها "شيزوفرينيا أو انفصامية" ، والآن نجد الآخر قد تسلم الموقف وبدأ يصعد ، آخذاً معه النفس لكى تعمل على خدمة أهدافها هى ، وقد ضمها إليه إلى حد أن استوعبها تماماً ، واختزل علاقات كانت ذات يوم قائمة على الحب والاحترام والولاء ، وأصبحت الآن قائمة على النفعية والخيانة والاستهانة. يمكن تلخيص علاقات النفس بالآخر كما يلى :

النفس	الآخر
خائفة ومكبوتة	مخيف ومتجبر
منسحق ومحاصر	يسحق ويحاصر
رقيب داخلى	رقيب خارجى
الخوف من الحاضر	سيادة على الحاضر والمستقبل
يحتاج للآخر لأجل بقائه	قادر على البقاء بذاته
هوية مفتتة	هوية « موحدة »
يستبعد أسطورة النموذج القوى	يحافظ على أسطورة النموذج القومى

الهوامش

(١) نشرت لأول مرة فى الجريدة اليومية "الجمهورية" بتاريخ ٢٠ يناير ١٩٦٠ ، ثم أُعيد نشرها فى مجموعة "رسالة إلى امرأة" ، ثم فى المجموعات الجزء الأول ٢٤٣-٢٥٥ .

(٢) ظهرت لأول مرة فى "المجلة" ، القاهرة ، يوليو ١٩٦٩ ، ثم ظهرت ثانية فى مجموعة "الزحام" ، ثم فى المجموعات ج ٢ ، ص ٢٩-٥٤ ، ثم ظهرت صيغة ادخلت عليها تعديلات لها مغزاها فى "جاليرى ٦٨" ، القاهرة ، فبراير ١٩٧١ ص ٤٨-٥٧ ، ثم جاءت صورة معدلة أخرى فى المجموعة النقدية "الخوف والشجاعة" دراسات فى قصص يوسف الشاروني ، كتابات معاصرة ، ١٩٧١ ، ص ٨-٢٥ .

(٣) ظهرت لأول مرة فى جريدة "أخبار اليوم" ، القاهرة ، ٢ ديسمبر ١٩٦١ ، ثم أُعيد نشرها فى مجموعة "الزحام" ، ثم فى المجموعات ج٢ بعنوان "الظفر واللحم" ، ص ٨١-٩٩ .

(٤) ظهرت لأول مرة فى جريدة الأهرام ، القاهرة ١٥ فبراير ١٩٦٣ ، ثم فى مجموعة "الزحام" ثم فى المجموعات الكاملة ص ٧ - ٢٧ .

(٥) ظهرت لأول مرة فى الشهرية "المجلة" ، القاهرة ، فبراير ١٩٦٨ ، ثم فى مجموعة "الزحام" ص ٤٣-٦٥ ، ثم فى المجموعات ج٢ ص ٥٥ - ٨٠ بعنوان "نظرية الجلدة الفاسدة" .

(٦) شكر الله ، المرجع السابق ذكره ، ص ٦١ .

(٧) للمزيد بشأن السلطة وتفشى جهاز الدولة فى مصر بعد الثورة انظر Roger Owen: The Growth of State Power in the Arab World : The Single Party Regimes " In his State Power and Politics in the Making of the Middle East", op. cit. pp 33 - 54.

(٨) الواقع أن هوب وود يرى أنه "بمجئ ١٩٦٤ كان العالم العربى فى أكثر حالاته انقسامًا منه عن أى وقت مضى ، برغم وجود رغبة كامنة فى الوحدة ، المرجع السابق ذكره ، ص ٦٧ .

(٩) Allen, op. cit, p 49

(١٠) Hop Wood, op. cit., p 78

(١١) Sabry Hafez: "The Egyptian Novel in the Sixties," In Issa J. Boullata (ed), Critical Perspectives on Modern Arabic Literature (Washington, D.C. : Three Continents Press, 1980) p 78.

(١٢) Galal Amin "The Egyptian Economy and Revolution" in P.J. Vatikiotis (ed), Egypt Since the Revolution, (London : Allen & Unwin, 1968) p 47 .

(١٣) Sabry Hafez " The Transformation of Reality and the Arabic Novel's Aesthetic Response, BSOAS, Vol. LVII : 1994, pp 94 - 95 .

Albert Hourani, Arabic Thought in the Liberal Age 1798-1939, 2nd ed (١٤)
(Combridge CUP., 1983) pp 341-342 .

(١٥) فى تقرير الفريق الدولى لحقوق الأقليات أن "عملية التأميم أضرت بالأقباط أكثر من المسلمين ؛ لأنها ألغت الكثير من الأعمال التى تتطلب مهارات كان الأقباط يمتازون فيها . على وجه العموم ، فقد الأقباط ٧٥٪ من أعمالهم وممتلكاتهم . سعد الدين إبراهيم وآخرون ، الأقباط فى مصر ، مركز ابن خلدون لدراسات التنمية ١٩٩٦ ، ص ١٦ .

Hopwood , op. cit., p 164 (١٦)

(١٧) نفس المرجع ص ١٦٥ .

(١٨) كان مجلس الأمة يضم ثلاثة عشر قبطيًا من بين أربعمائة عضو سنة ١٩٦٠ ، وكان يقدر أن المناصب الرئيسية فى الدولة تبلغ مائة وخمسين ، كان الأقباط يشغلون ثلاثة منها .

Vatikiotis : The History of Modern Egypt, p 497 (١٩)

Hafez : The Modern Arabic Short Story (٢٠)

Allen, op. cit., p 79 (٢١)

Karrat, op. cit., p 187 (٢٢)

(٢٣) نفس المرجع ، ص ١٨٦ .

Hafez : " Innovation in the Egyptian Short Story", p 108 (٢٤)

(٢٥) لكونها إحدى عشرة أقصوصة أو حدثًا مسليًا ، بعضها من فقرتين أو ثلاث ، مجمَّعة تحت هذا العنوان ، كانت قد نشرت منفصلة ، فيما بين يناير ١٩٥٦، نوفمبر ١٩٥٧ ، فى المجلة الأسبوعية"صباح الخير" والشهرية "الشهر" و "الرسالة الجديدة" ، ثم ظهرت فى مجموعة "الزحام" .

(٢٦) "يوم فى الخريف" ، ظهرت لأول مرة فى "الأديب" ، بيروت ، يناير ١٩٤٩ ، وأعيد نشرها فى "الزحام" ، ص ١٣٩-١٥١ . فى مقدمته لمجموعة "الزحام" ، يقول عنها إنها "ظلت تنزوى بين أوراقى قرابة عشرين عامًا ، تنتظر عبثًا أن يضمها كتاب ، ثم يضيف " وأخيرًا ، فقد استأذنت - كأنما فى خجل - أن تقبع فى آخر هذه المجموعة ، معلنة بذلك أن الشكل القصصى هو أفسح صدرًا لها من أية أشكال أدبية أخرى "الزحام" ص ١٣٩ .

(٢٧) "العودة من المنفى" و "يوم فى الخريف" فى المرجع المذكور . يقول الشارونى إنه لم يدرج قصصًا معينة مثل "الحذاء" فى مجموعات سبق ظهورها لأنها "ليست على مستوى فنى عالٍ" وكان لابد من إعادة كتابتها . (مقابلة شخصية ١٢/٩/١٩٩٨) .

(٢٨) تروى مارينا ستاج أن هذه كانت ظاهرة تتعلق بكُتّاب "الحداثة" ، تقول : "لم يكن الكُتّاب اليساريون - الذين هم أكثرهم تعرضًا للقمع فى مصر - هم الذين استداروا إلى بيروت فى الخمسينيات والستينيات لنشر أعمالهم ، بل كان النازعون إلى الاستقلال والحداثة ، لكونهم أكثر اهتمامًا بالجانب الجمالى والسيكولوجى منهم باليوتوبيا العملية .

The Limits Of Freedom Of Speech: Prose Literature And Prose Writers under Nasser & Sadat, Acta Universitaties Stockholmiensis, Stockholm Oriental Studies 14 (Stockholm : Almgvist & Witsell, 1993) p 75 .

(٢٩) Hafez , op. cit., p 109

(٣٠) مج / جـ٢ ، ص ٨٣ .

(٣١) نفس المرجع ، ص ٨٧ .

(٣٢) ص ٨٨ .

(٣٣) ص ٨١ .

(٣٤) ص ٩٦ .

(٣٥) الكتاب المقدس ، سفر التكوين .

(٣٦) هذه الجزئية ليست مستمدة من الكتاب المقدس ، ولكنها تظهر فى الميدراش العبرية ، "من أجل ضمان نمو العنصر البشرى ، ولدت مع ابن آدم فتاة مقصود بها أن تكون زوجة له . أنظر :-Louis Ginz berg :" The Legends of the Jews", Vol. 1, trans. Henrietta Szold (Philadelphia : The Jewish Publication Society of America, 1947), p. 108

(٣٧) الكتاب المقدس ، سفر التكوين ٤ : ٢٠ .

(٣٨) المجموعات ، ج٢ / ص ٩٢ .

(٣٩) Ginzberg , op. cit., p 109

(٤٠) الكتاب المقدس ، سفر التكوين ، وإن كان من الأدق أن نصفه بأنه صياد وليس فلاحًا .

(٤١) ص ٩٩ .

(٤٢) جنزبرج ، المرجع السابق ذكره ، ص ٢٦٣ .

(٤٣) إنجيل متى ٢٧:٤٥-٥٢ .

(٤٤) إنجيل يوحنا ١٩:٢٨-٢٩ .

(٤٥) المجموعات ج٢ ، ص ٨٢-٨٣ .

(٤٦) نفس المرجع ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٤٧) انظر إنجيل متى ٢٧:٣٤ ، ومتى ١٥:٢٣ .

(٤٨) المجموعات الكاملة ص ٢ ، ص ٩٢ .

(٤٩) ص ٩٣ .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٩٨ .

(٥١) انظر إنجيل لوقا ١٥:١١-٣٢ .

(٥٢) العنوان المعدل للقصة ، والتى ظهرت به طبعات تالية هو "الظفر واللحم" مستمد من المثل المصرى "الضفر ما يطلعش م اللحم" - ويقول الشارونى إنه وجد هذه العنوان الثانى أكثر مناسبة لموضوع وحدة الأسرة - "مقابلة شخصية ١٩٩٨/٩/١٢ " .

(٥٣) يشوقنا هنا أن نلحظ أن الشارونى يأتى على ذكر "سياحة الحاج" (١٦٧٨) لبونيان Bunyan ، وكان قد قرأ ترجمة لها فى صباه ، على أنها كانت لها تأثير واضح على حياته الأدبية ؛ ففى مقابلة مع الأديب السورى ياسين رفاعية يقول : "ألحّت علىّ فكرة السياحة ، وما يُبذل فيها من مجهود من أجل الوصول إلى الهدف فى كل من (in both وليس كل in all كما ترجمتها المؤلفة) قصصى ودراساتى ؛ وهو هدف تواضع

فى العصر الحديث حتى أصبح يتصل بمطالب الحياة الضرورية كالحب والعمل والسكن" . مختارات من حوارات ، صفحات ٣٧٧ – ٣٧٨ .

(٥٤) عطية ، المرجع السابق ذكره ، ص ٢٠٩ .

(٥٥) Turner, Bryan S., The Body and Society : Exploration in Social Theory, 2nd. ed. (London, California and New Delhi : Lage Publications, 1996) p. 23 .

(٥٦) مج / ٢ ، ص ١٢ .

(٥٧) Frye : Anatomy of Criticism, p 147

(٥٨) ص ٧ .

(٥٩) ص ٧ .

(٦٠) ص ٧ .

(٦١) من المفارقات المشوقة أن فتحي يعانى من الوحدة التى تتصف بها الحياة فى العاصمة ، وهى تجعله يحن إلى روح الجماعة التى تسود القرية وكما يقول شاكيًا : "هنا لا تعرف أحداً ولا أحد يعرفك" ص ٩.

(٦٢) ص ١٠ .

(٦٣) يقدم فتحي ثلاثة تعريفات بنفسه خلال روايته لقصته ، وهو فى كل مرة يعمد إلى تعديل هويته وإعادة بنائها . فأولاً – هناك مقولته "أنا فتحي عبدالرسول ، محصل وشاعر ، من قرية كوم غراب مركز الواسطى مديرية بنى سويف " (ص ٨) ، ثم ثانيًا – هناك التعريف الذى يقدمه فى أعقاب موت أبيه ، وبداية علاقته بأرملته عواطف : "أنا فتحي عبدالرسول محصل وشاعر وعاشق" (ص ٢١) ، أما التعريف الثالث فيأتى بعد إنزاله المصحة "أنا فتحي عبدالرسول محصل وشاعر ومجنون" (ص ٢٦) – يصور لنا هذا عملية التحقق وبناء الهوية .

(٦٤) جـ٢ ، ص ٢١ .

(٦٥) ص ٢٤ .

(٦٦) ترى ندا توميش أن لهذه القصة طابع الملهاة المأساوية العرائسية ، وتتميز بأفعال العنف الطفولى ، كما فى واقعة عض فتحي لأنف أرملة أبيه ، وعندما يفكر فى أن يضرب رأس أبيه بالصابونة : فى Histoire de la Literature ds L'Egypte moderne, introd . Jacques Berques (Paris: G.P. Maisonneuve et Larose, 1981) p. 85 .

(٦٧) ص ٢٧ .

(٦٨) "بكاها أبى وبكتها أختى وبكيتها ، بعدها بشهر كانت هناك عروس فى غرفتنا تحتل فى السرير مكان أمى " ص ١١ .

(٦٩) كما فى "القيظ" ، نجد الشاروني يستخدم حالة الطقس فى دعم المزاج الذى يسود السرد القصصى – وبصفة خاصة ، تستخدم الشمس الخانقة رمزًا للكبت والمذلة ، والوهج المنبعث منها يبعث على الغضب والعنف الجنسى ، وحرارتها تبث العرق والعفونة .

(٧٠) كما يقول جوستاف لوبون : " إن أمة بأكملها يمكن أن تتحول إلى زحمة بتأثير أحوال معينة ، وإن لم تكن هناك كتل بشرية مرئية " فى : The Crowd: A Study of the Popular Mind (London, Ernest Benn, 1947) p 25 .

(٧١) المجموعات القصصية الكاملة ، جـ٢ ص ٢٣ .

(٧٢) من هنا نرى كيف أن والد فتحي كان يسخر من محاولاته في قرض الشعر ، وكيف أن فتحي لم يستطع أن يبكي عندما يموت أبوه .

(٧٣) المرجع السابق ، ص ١٠ (الأسقف المنخفضة أسلوب تعبيري عن الضغوط الواقعة على الإنسان المعاصر ، وليست مساكن واقعية - الشاروني) .

(٧٤) ص ١٥ .

(٧٥) ص ١٦ وكما يقول تيرنر : النظام الغذائي كوسيلة للتحكم في النفس ، هو ممارسة انضباطية تُخضع الفرد للمجموع . (المرجع السابق ذكره ص ٨) .

(٧٦) ص ١٦ .

(٧٧) ص ١٧ .

(٧٨) ص ١٨ .

(٧٩) "يوسف الشاروني مبدعًا وناقدًا" ، فرج : ص ٢١٨ .

(٨٠) سنشير إليها فيما يلي بكلمة "نظرية" .

(٨١) بيضون ، المرجع السابق ذكره ، ص ١٧ .

(٨٢) مج ، جـ٢ ، ص ٥٦ (تورد الباحثة هنا شرحًا لجلدة الحنفية وما يحدث منها مما نحن لسنا في حاجة إليه - المترجم) .

(٨٣) هوبوود ، المرجع السابق ذكره ، ص ١٧٢ .

(٨٤) مج - جـ٢ ، ص ٥٦-٥٧ .

(٨٥) ص ٥٦ .

(٨٦) ص ٦٧ .

(٨٧) ص ٥٦ .

(٨٨) ص ٧٠ .

(٨٩) ص ٦٩ .

(٩٠) تتمثل العلاقة بين النفس والآخر في العلاقة بين القرية والمركز على الضفة الأخرى من النيل ؛ هذه العلاقة بين القرية والسلطة المركزية تتحدد بالمسافة الجغرافية أو السياسية الأيديولوجية ، التي تفصل بين الريف والعاصمة مركز السلطة .

(٩١) مج ص ٦٩ - ٧٠ .

(٩٢) ص ٦٢ .

(٩٣) ص ٦٠ .

(٩٤) ٢ ، ص ٥٥ .

(٩٥) ص ٥٥ .

(٩٦) Jean-Paul Sartre, “Writing, Reading and the Public”, in Dennis Walder (ed), Literature in the Modern World (Oxford : O.U.P, 1990), p. 83

(٩٧) نفس المرجع ، ص ٨٣ .

(٩٨) مج/ جـ٢ ، ص ٦٠ .

(٩٩) ص ٧٨ .

(١٠٠) ص ٦٣ .

(١٠١) برغم أن صالح يكشف عن أنهم "يصفونه فى القرية بأنه طيب" (ص ٦٩) فإنه يضيف " ولعل الطيبة يا سيدى تعبير مهذب عن الضعف "(٧٠) .

(١٠٢) ص ٧٦ - ٧٧ .

(١٠٣) ص ٦٦ .

(١٠٤) ٧٧ .

(١٠٥) لمحات من حياة موجود عبدالموجود ، وسوف يشار إليها فيما يلى بمجرد "لمحات" .

(١٠٦) فى مقدمته لـ "لمحات من حياة موجود عبدالموجود وملاحظتان" - جاليرى ، ٦٨ ، فبراير ١٩١ ، ص ٤٨ .

(١٠٧) وهى أيضًا معنونة "لمحات من حياة موجود عبدالموجود وملاحظتان" ، ظهرت فى "الخوف والشجاعة" ثم أُعيد نشرها فى المجموعات ، جـ٢ ، ص ٢٩ - ٥٤ ، سيشار إليها فيما يلى باسم "ملاحظتان"

(١٠٨) مج جـ٢ ، ص ٢٩ .

(١٠٩) المجموعات ، جـ٢ ، ص ٤١ .

(١١٠) المرجع السابق ، ص ٣٣ .

(١١١) ص ٤٧ .

(١١٢) ملاحظتان ، ص ٥٢ .

(١١٣) من الغريب أنه حتى من قبل أن تبدأ الصلة الغرامية بين مديحة وموجود ، كانت الشائعات قد بدأت تدور حولهما ، وبرغم محاولات موجود أن يقاوم محاولاتها لإغوائه ، فإنه يرضخ فى نهاية الأمر على أساس أنه "لا معنى لإلصاق تهمة نحن منها براء" لمحات ص ٣٦ .

(١١٤) ص ٣٢ .

(١١٥) مجموعة "الزحام" ، دار الآداب ، بيروت ، ص ٢٥ .

(١١٦) ص ٢٢١ يذكّرنا موجود هنا بسيد أفندى فى "سرقة بالطابق السادس" .

(١١٧) يروى لنا موجود كيف أنه كان يخشى نجاح تلامذته ؛ إذ إن هذا سيجذب إليه انتباه زملائه الحاقدين ، الذين سيتهمونه بأنه أطلع طلبته على الأسئلة قبل الامتحان - ملاحظات ، ص ٤٦ .

(١١٨) كما يقول ديفيد لودج : " إن غالبية نماذج التجريب الراديكالى بالسرد الزمانى مما يخطر على الذهن تبدو منصبّة على الجرائم والمخالفات والخطايا " The Art of Fiction (Harmondsworth, Penguin) p 79

(١١٩) مج ٢ ، ص ٣٠ .

(١٢٠) مج ٢ ، ص ٤١ .

(١٢١) مج ٢ ، ص ٥١ .

(١٢٢) المرجع السابق ، ص ٣٧ .

(١٢٣) تورد الباحثة هنا تعريفًا لـ "المولد" – المترجم .

(١٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٦ – هذه الجملة الإيقاعية التعويذية توحي بالحركة الدورانية التي تشيع عند المتصوفة .

(١٢٥) الزحام ، بيروت ، ص ٢٥ .

(١٢٦) هذه الافتتاحية الثلاثية تأتي في الصورة الأصلية للقصة فقط ، أما في الصورة النهائية ، فالقصة تبدأ هكذا : "الحاضر وقت مصلوب فوق الوقتين ؛ لأن الماضي حدد مصير المستقبل – وهو محاصر بينهما ، لا يستطيع الفكاك من أيهما" – مج ٢ ، ص ٢٩ .

(١٢٧) تلفت الباحثة هنا النظر إلى معنى الاسم "موجود" .

(١٢٨) مج ٢ ، ص ٥٤ .

(١٢٩) مج ٢ ، ص ٣٩ .

(١٣٠) المرجع السابق ، ص ٣٨ .

(١٣١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(١٣٢) المرجع السابق ، ص ٤٦ .

(١٣٣) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(١٣٤) HAFEZ " THE MODERN ARABIC SHORT STORY" P 329

(١٣٥) وهو في وصفه لاستجوابه بواسطة الشرطة يصارح القارئ قائلاً : "وقفت أمام المحقق ، فذكرت له نصف الوقائع ، وأخفيت وأنكرت نصفها الآخر" مج ٢ ، ص ٤٥ .

(١٣٦) المرجع السابق ، ص ٤٧ .

(١٣٧) المرجع السابق ، ص ٥٠ .

(١٣٨) مج ٢ ، ص ٤٩ .

(١٣٩) مج ٢ ، ص ٥٢ .

الفصل الخامس

النفس والآخر فى مجتمع مستقطب

سيغطى هذا الفصل الأخير خمساً وعشرين سنة تبدأ من سنة ١٩٧٠ ؛ وهى سنة ظهور قصة الشارونى "الأم والوحش" (١) ، وحتى ١٩٩٥ – وقت ظهور آخر قصة له حتى هذه اللحظة ، وهى "الضحك حتى البكاء" (٢) . وواضح أن هذه هى أطول فترة نتناولها بالبحث فى هذه الرسالة . برغم أن هذه الحقبة الزمنية قد شهدت أحداثاً تاريخية كبرى ؛ مثل الحرب العربية الإسرائيلية سنة ١٩٧٣ ، واتفاقيات كامب ديفيد ، ثم اغتيال الرئيس أنور السادات ؛ فإن العامل الرئيسى لتحديدها لهذا الفصل هو الإنتاج القصصى ليوسف الشارونى ذاته ، والذى كان – فى سنوات السبعينيات على الأقل – أقل حجماً مما كان عليه فى السنوات السابقة لها . وبرغم حصوله على جائزة الدولة التشجيعية للقصة القصيرة سنة ١٩٧٠ ، فإن الشارونى لم ينتج سوى ثلاث قصص فى ذلك العقد ، كانت أولها "الأم والوحش" (٣) ، والتى أعطت هذا العنوان للمجموعة القصصية الرابعة التى ظهرت بعد ذلك باثنى عشر عاماً .

وهو لا يقدم تفسيراً لتناقص إنتاجه القصصى إلى هذا الحد خلال سنوات السبعينيات ، ولا يذكر أسباباً شخصية أو سياسية لهذه الظاهرة (٤) . واقتصر على مجرد أنه فى معظم تلك الفترة قد خصص غالبية جهوده للأعمال النقدية ، مما أدى إلى ظهور أربع دراسات هى : "الرواية المصرية المعاصرة" (٥) ، و "القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً" (٦) ، و "القصة والمجتمع" (٧) ، و "نماذج من الرواية المصرية" (٨) ، والتى فاز عنها بجائزة الدولة التشجيعية فى النقد سنة ١٩٧٨ ، وقد قام أيضاً بتجميع وتقديم مجموعتين من المقالات النقدية : "سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى" (٩) ثم : "الليلة الثانية بعد الألف" (١٠) ، كما قدم ترجمة عربية للنص الإنجليزى لمسرحية سينيكا :

"أوديب" ، للشاعر تيد هيوز [١١] وفى سنة ١٩٧٩ تلقى يوسف الشاروني وسام الجمهورية من الطبقة الثانية (*) ثم فى سنة ١٩٨٣ ترك مصر ليقيم فى سلطنة عُمان شاغلاً لوظيفة بوزارة الإعلام ، لمدة عشر سنوات .

فى هذا الفصل الأخير سنعرض لهذه القصص الأربع : "الأم والوحش" ، و"شكوى الموظف الفصيح" [١٢] ، و "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" [١٣] ، و "الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم" [١٤] ، وكالمعتاد سوف نتأمل هذه القصص فى الأطر التاريخية والاجتماعية السياسية التى كانت تحيط بأوقات ظهورها ، ومن منظور تمثيلها للمدركات المتغايرة للنفس والآخر .

عصر السادات ومبارك

فى سبتمبر ١٩٧٠ ، توفى عبدالناصر على أثر آخر نوبة قلبية أصابته ، وأدت وفاته إلى مزيد من التعقيد الذى كان يشوب مزاج الشك والخزى الذى أحدثته هزيمة ١٩٦٧ . وبينما عبَّر غالبية المصريين عن حزنهم الصادق لوفاة عبدالناصر ، فإنه مع إعادة النظر فى أحداث عصره قد بدا يصبح واضحًا أن جوانبًا وأفكارًا معينة لرؤيته القومية كان مصيرها الفشل . وقد خلفه نائبه أنور السادات ، الذى أطلق ما أسماه "ثورة التصحيح" ووضع دستورًا دائمًا جديدًا ، ومع أن هذا الدستور تضمن تكرارًا لعدد من المبادئ الناصرية ، إلا أنه أيضًا جاء بتغييرات واضحة ؛ فقد أعيد إرساء الإسلام دينًا رسميا للدولة ، كما أعيد توجيه البنية السياسية نحو مجالس قومية مهمتها إنماء الديموقراطية . باختصار ، شهدت تلك الفترة انحرافًا عن خط الإشتراكية والقومية العربية ، واتجاهًا نحو بنية سياسية ليبرالية ، بالإضافة إلى عودة الدين إلى موقعه من الشكل السياسى للدولة . فيما يقول تشتهام ، "كان هذا الانحراف بداية جعلت مصر "تصبح بدون رؤية اجتماعية سياسية تمكنّها من تحقيق إجماع قومى ، وبالتالى فقد تكوَّن فراغ أيديولوجى " [١٥] ، نتج عن ذلك أن عادت إلى الحياة

(*) وكان قد تلقى وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧١ . (المترجم)

السياسية بعض فرق المعارضة ، التى كانت قد تعرضت للقمع ، وبصفة خاصة الجماعات الإسلامية ، والتى كان السادات قد أخرج قياداتها من السجون .

كما أدى الانحراف عن الإشتراكية ، والاتجاه إلى الليبرالية إلى تغيرات فى البنية الاقتصادية المصرية . حتى وفاة عبدالناصر كانت مصر ما تزال تعتمد على الزراعة بصفة أساسية ، ولم تكن المشروعات الرأسمالية ذات الملكية الخاصة تحظى بقدر محسوس من الاهتمام ، وبمجئ الدستور الجديد الذى أعلنه السادات بدأ السماح برأس المال (العربى والأجنبى) بممارسة نشاطه طبقًا لسياسة الانفتاح التى أُعلنت إذ ذاك ، والتى تم بمقتضاها تفكيك المركزية الاقتصادية ، ووضع التنمية الاقتصادية والاجتماعية على رأس سياسة الحكومة . وبينما انتفع الكثيرون من سياسة الانفتاح ، التى أدت إلى ازدهار فئات اجتماعية جديدة من العملاء والوسطاء ورجال الأعمال ، فإن الغالبية العظمى من المواطنين قد عانوا من تدهور أحوالهم نتيجة للغلاء وغياب الدعم [١٦] ، وبمجئ يناير ١٩٧٧ كانت الأمور قد تفاقمت مما أدى إلى ما أطلق عليه "ثورة الجياع" [١٧] ؛ وهى سلسلة من أحداث الشغب وُصفت بأنها "أضخم أحداث التمرد منذ الثورة ضد الإنجليز سنة ١٩١٩" [١٨] ، وقد هاجم المتظاهرون مراكز الشرطة ومبانى الحكومة ، وانقضوا على جميع مظاهر الثراء الواضح .

من حيث السياسية الخارجية ، كان من أوائل الإجراءات التى اتخذها السادات الحد من علاقة مصر بالاتحاد السوفيتى . وفى سنة ١٩٧٢ أمر حوالى عشرين ألفًا من العسكريين السوفيت بمغادرة مصر . ممهداً بذلك الطريق إلى التقارب مع حليفة إسرائيل : الولايات المتحدة . فى ذات الوقت ، وإذ بقيت مصر فى حرب استنزاف مع إسرائيل ، مضى السادات يحث المصريين على أن يعدوا أنفسهم "لحرب تحرير" ، وأخيراً جاءت هذه الحرب فى أكتوبر ١٩٧٣ عندما عبرت القوات المصرية قناة السويس ، واجتاحت ما يسمى "بخط بارليف" ، محققة أول انتصار على إسرائيل فى تاريخ الصراع بينهما . تلا ذلك إعادة العلاقات الدبلوماسية مع الولايات المتحدة ، وإعادة فتح قناة السويس للملاحة سنة ١٩٧٥ . وبدخول الولايات المتحدة إلى إطار الحياة السياسية أعلن السادات إلغاء معاهدة الصداقة مع الاتحاد السوفيتى ، وأقر إنشاء

ثلاثة منابر سياسية داخل الاتحاد الاشتراكي العربي ، كان أكبرها هو الجناح الذى يتزعمه هو - الحزب الوطنى الديموقراطى - والآخران هما حزب العمل الاشتراكى (والذى يضم الإخوان المسلمين) وحزب الوفد الذى أعيد التصريح بوجوده(*) .

تخلى السادات إذن عن حلم عبدالناصر فى وحدة قومية عربية مما كان له أثر محسوس على إحساس مصر بالهوية القومية ، وكما يقول فاتيكيوتس ، نتج عن نجاح حرب أكتوبر أن تحوَّل المصريون نحو الهوية القومية التى كانت لديهم فيما مضى ؛ وهو ما يسميه "التمصر" (١٩) ، وهكذا فإنه تحت حكم السادات "أصبح مقبولاً أن يتخذ المصريون هوية سياسية مصرية قبل وفوق كل شىء آخر" ، مما جعل صفة "العربية" تصبح بالنسبة لهم بعداً ثقافيًا لهويتهم السياسية ، وليست أحد مكونات وجودهم السياسى القومى أو محرِّكًا لهذا الوجود(٢٠) ، وقد بدأ هذا السلوك يُحدث أثره على المستوى الإقليمى ، متمثلاً فى أحداث مثل الحرب الأهلية فى لبنان ، والحرب العراقية الإيرانية ، وبدا يصبح واضحًا مدى التفتت الأيديولوجى الذى يسود العالم العربى الإسلامى بأكمله .

وفى نوفمبر ١٩٧٧ قام السادات بزيارة القدس تلبية لدعوة من رئيس الوزراء الإسرائيلى مناحم بيجين ، وفى غضون سنة تم توقيع معاهدة السلام فى كامب ديفيد ، وبدأ الانسحاب الإسرائيلى من الأراضى المصرية المحتلة . وبرغم ما كان يمثله هذا من تطور تاريخى فى العلاقات المصرية الإسرائيلية ، فإن زيارة السادات للقدس قوبلت بالعداء داخل مصر وخارجها ، مما نتج عنه أن مصر "المركز القديم والدولة الرائدة للعالم العربى طوال العقود السابقة ، قاطعتها أغلب الدول العربية ، وطردتها من جامعة الدول العربية" (٢١) ، ولما كانت مصر قد فقدت المعونة السوفيتية ، فإنها قد بدأت منذ ١٩٧٩ تعانى أيضًا فقدان العون الذى كان يأتيها من جيرانها العرب . لكن

(*) هناك شىء من عدم الدقة فى هذه الفقرة بأكملها ؛ فقد كانت حرب الاستنزاف مع إسرائيل قد توقفت قبل وفاة عبدالناصر ، أما إنشاء الاحزاب فقد بدأ بثلاثة منابر داخل الاتحاد الاشتراكى ، وأما إقامة الحزب الوطنى وإعادة الوفد .... إلخ ، فأحداث تمت على مراحل طويلة ، إلا أن هذا ليست له أهمية كبرى فيما نحن فيه الآن . (المترجم)

السادات مضى قدمًا ، ففى عام ١٩٨٠ أقيمت العلاقات بين مصر وإسرائيل . كما يقول هوبوود : "بينما حظى السادات بإعجاب الغرب ، فقد كان يواجَه بالعداوة المتزايدة من جانب شعبه والكراهية من بقية العرب" (٢٢) ، وصحب ذلك وقتئذ توجيه اتهامات للسادات ومؤيديه بالفساد والاستهلاك السافر والاستغلال . وفى أكتوبر ١٩٨١ قُتل السادات برصاص أُطلق عليه أثناء عرض عسكرى أقيم احتفالاً بالذكرى السنوية لنجاح مصر فى حربها ضد إسرائيل ، وألقيت مسؤلية هذا الاعتداء على جماعة الجهاد ، التى كان قد ألقى القبض على مائة من أعضائها قبل ذلك بسنة ، ووجهت إليهم تهمة إنشاء تنظيم غير قانونى معادٍ للحكومة (٢٣) . كان موت السادات موضع الترحيب من جهات كثيرة ، بينما لم تُظهر الجماهير – وهى على وجه العموم غير مكترثة – أى اهتمام به ، متناقضًا ذلك بشكل واضح مع رد فعلها لموت عبدالناصر قبل ذلك بعقد من الزمن .

خلف السادات فى الحكم حسنى مبارك – نائب رئيس الجمهورية ؛ وهو طيار حربى تلقى تدريبه فى الاتحاد السوفيتى ، ولم يكن مشاركًا فى الانقلاب الذى قام به الضباط الأحرار . بعد بدء ولايته بقليل أعلن عن عزمه على أن يقاوم نفوذ ما أسماه "مافيا الانفتاح" (٢٤) ، وتحدَّث عن الانفتاح الإنتاجى الذى يمكن أن ينتفع منه المجتمع كله لا مجرد قلة من الأثرياء ، كما كانت الحال فى الانفتاح الاستهلاكى (٢٥) . لكن مبارك مضى فى اتباع سياسة السادات فى إقامة علاقة سلام مع إسرائيل ، وبمجئ ١٩٨٢ كانت إسرائيل قد بدأت تنسحب من سيناء ، وتم تبادل السفراء ، ومنذ ذلك الوقت ومبارك مستمر فى اتباع مسار حذر وأكثر براجماتية ، ومن أجل إرساء سياسة التعددية الحزبية ، والسماح بدرجة أكبر من الحريات السياسية والصحافية . وبينما وُصف أسلوب مبارك فى القيادة بأنه "هادئ ومتزن" وأنه " جاد وعملى"(٢٦) ، فإنه يظل يُنسب إليه الالتزام بالدولة والإبقاء على سياستها .

على جانب الفكر والحياة الثقافية فى مصر ، انبثقت روح جديدة فى النقد والبحث ، نتيجة لحرب الأيام الستة . وكما رأينا ، فإن المثقفين لم تكن لديهم القدرة لأن يتناولوا بالتحليل الفورى مدى ما أحدثته تلك الحرب من وقع ، نتيجة لإحساس عام بفقدان

التوجه ، ثم لخضوعهم لما فرضه نظام عبدالناصر من سطوة تحكمية . وهكذا فإنه لم يظهر تحليل نقدى صريح ووافٍ فى الصحافة والشعر والقصة إلا بعد موت عبدالناصر ، وكما يقول حجازى "إن الاختلاف فى الرأى كان يشوبه شىء من العنف" (٢٧) فى تلك الفترة ، وخصوصًا بين الماركسيين والإسلاميين . وقد نهجت الحوارات بين مثقفى مصر وفنانيها مسالك متعددة ، ولكن كان هناك اتجاهان رئيسيان يبدوان أنهما يمثلان القطبين النظريين المتضادين ، وإن لم يكن أيهما بالضرورة نافيًا للآخر . على أحد الجانبين ، كان هناك من يدعون إلى العودة إلى الالتزام بالتقاليد وإلى التراث العربى الكلاسيكى، بينما وقف على الجانب الآخر أولئك الذين يطالبون بموقف أكثر اندفاعًا فى السعى وراء الحداثة . وما كان مشتركًا بين هاتين النزعتين هو قوة الدافع الأيديولوجى ، التى تتسم بموقف نشط هجومى أكثر مما هو دفاعى . وقد اختار عدد من المفكرين فى ذلك الوقت أن يتركوا مصر ؛ سواء كرد فعل للموقف السياسى ، أو بحثًا عن فرص أفضل للعمل والرزق ، أدى هذا وذاك إلى أن تعرضت مصر لاستنزاف فى مواردها البشرية الماهرة ، والتى حصلت على تعليم رفيع المستوى – ولعل من أكثر النزعات أهمية ودلالة مما تأثرت به الحياة السياسية والثقافية فى مصر فى تلك الفترة كانت الصحوة الدينية – والإسلامية بصفة خاصة – وكان التصالح مع إسرائيل ، وما نتج عنه من إحساس بالمرارة أحد العوامل المحلية التى أسهمت فى ذلك ، ومعه الوقع الاقتصادى لسياسة الانفتاح (٢٨) ، ثم الرفع التدريجى للقيود المفروضة على جماعة الإخوان من جانب السادات ، ولجوئه إلى إظهار الدين كواجهة للخطابة السياسية – وهو ما نراه فى هذه الفقرة :

" منذ اللحظة الأولى ، أطلق السادات على نفسه لقب الرئيس المؤمن ، وبدأ يلقى خطبه الرسمية فى عيد المولد النبوى بدلاً من الاحتفال بعيد الثورة ، وبذلك يؤكد الهوية الدينية ، مسميًا حقبته : عصر العلم والإيمان " (٢٩) .

وفى ذات الوقت تملكت البلاد أحداث من الصراع الطائفى ، بدأت مبكرة فى سنة ١٩٧٢ ، مما دعا السادات إلى الدعوة لمؤتمر للوحدة الوطنية – مدركًا لحقيقة أن المجتمع مضى يتعرض للاستقطاب – تبعه تشريع يعلن عن حرية العقيدة لجميع

مواطني مصر ، وينص على السجن المؤبد كعقوبة لكل من يثبت عليه العمل لإثارة الفتنة الطائفية .

جاءت بعد حرب أكتوبر فترة هدوء نسبي ، ولكن فكرة معاهدة سلام مع إسرائيل أدت بالجماعات الإسلامية إلى الإقدام على سلسلة من أحداث التمرد السياسية بلغت قمتها في هجوم على الكلية الحربية في ١٩٧٤ (٣٠) ، ثم أصدر السادات تعليماته بسن قوانين تقوم على أساس من الشريعة الإسلامية ، وعندئذ بدأت جماعات الأقباط تقوم بحملات من جانبها . ثم جاءت أخطر سلسلة من الاضطرابات فيما بين ١٩٧٨ و١٩٨١ ، وفي وسطها جاءت الثورة الإيرانية لتعطي مزيداً من الدفع للجماعات الإسلامية المصرية . وعندما وقعت اشتباكات عنيفة بين الأقباط والمسلمين كان رد فعل الحكومة المصرية هو أن "تتأرجح بين الفريقين بإجراءات مرتجلة تتراوح بين القمع والممالأة" (٣١) ؛ وهكذا بحلول سنة ١٩٨١ – وهي السنة السابقة لظهور مجموعة الشاروني "الأم والوحش" ، كانت الصدامات الطائفية في مصر قد بلغت قمتها ، وشهدت البلاد سلسلة من أحداث الاغتيالات والإصابات ، وألقي القبض على أعداد من الصحافيين والسياسيين والناشطين الدينيين ، وأعفي البابا شنودة من منصبه ، ووضع تحت الإقامة الجبرية ، ثم في النهاية ، جاء اغتيال السادات ، وقد أشار مبارك فيما بعد إلى موت السادات على أنه تحذير لمصر ، وتحدَّث عن الحاجة إلى عدالة اجتماعية لمداواة ما أسماه "وباء التطرف الديني" (٣٢) ، إلا أنه برغم ذلك لم يتمكن من أن يوقف نمو الجماعات الراديكالية الدينية في مصر ، وهي تظل قوة اجتماعية وسياسية يحسب لها حساب(*) .

(*) نود أن نضيف إلى كلام الباحثة أن الرئيس مبارك أطلق تحذيره للعالم كله – وفي مقدمته بلاد الباحثة بريطانيا – من أن الإرهاب ظاهرة عالمية ، وأن الذين يأوون عملاء الإرهاب ، ويعاملونهم كلاجئين ، ويمنحونهم الإقامة والمعونة سوف يندمون على ذلك ، وقد حدث ! (المترجم)

١- الأم والوحش ، ١٩٧٠

يمكن قراءة هذه القصة على أنها مجرد حكاية بسيطة تدور حول تغلب أم على وحش غير معروف يهاجم صغيرها النائم ذات يوم بينما هي تغسل ملابسها في النهر . كان دفاعها البطولي عن صغيرها ، واقتصاصها من هذا المهاجم المتوحش ، يعني أن تصبح عند أهل قريتها مادة للعجب ، ثم تكتسب ذات يوم صفة "الأسطورة" - لكن الشاروني يرى أنه تحت سطح هذه الأقصوصة التافهة ، يكمن مضمون أيديولوجي لا حد لتعقده ، وهو أيضاً يقول إن "الأم والوحش" حلقة أخرى فيما يقدِّمه من "قصص النبوءة" ، بعد "الحذاء" و "نظرية في الجلدة الفاسدة" [٢٣] ، وهو يشير بها إلى ما ترتب على حرب الأيام الستة ، ويتنبأ بنجاح السادات في حرب أكتوبر ١٩٧٣ ماضية على أعقاب زميلتيها المغرقتين في الغموض وعلم النفس ، "الزحام" ، ثم "لمحات" . تمثِّل "الأم والوحش" انطلاقة جديدة من جانب كاتبها ؛ فهي أولاً تنتمي لعنصر "الأدب الشعبي" ، مستندة إلى صور من هذا النوع من الفن الذي يشيع بين الناس ، من نوع الحدوتة والحكاية الخرافية والأسطورة ، وثانياً - ففيما يرى نعيم عطية ، فإن أم سيد - بطلة ، تأتي بنمط جديد من بناء الشخصية [٣٤]، والتي يمكننا - في مقامنا هذا - أن نرى فيه صورة جديدة للنفس المروية . بعد أن رأينا شخصيات تتمركز حول الأنا إلى أن يصيبها الشلل ، فإن ما نجده مثيراً ومتميزاً في الشخصية الرئيسية هنا هو أنها بدلاً من أن يحطمها الخوف ، فإنها تواجهه وتدافع عن نفسها ثم - وهو الأهم - عن ولدها . وتمشياً مع وجهة نظر الشاروني في أن هذه واحدة من "قصص النبوءة" التي يقدمها ، فإن ظهور هذه النفس المروية المتمردة سوف يُرى من منظور العلاقة المتزايدة العداء بين مصر وإسرائيل .

الظهور المقتضب للنفس المقاتلة :

النفس الفردية المروية في هذه القصة هي البطلة - أم سيد . فلاحة مصرية بسيطة تمثل لنا في يسر مجموع أهل مصر ، بساطتها الطبيعية السليمة تنعكس على الأنشطة التي تتحدد بها شخصيتها : رعاية طفلها ، أداء واجبات بيتها ؛ مثل : غسل

الملابس فى النهر ، والذهاب إلى السوق فى المدينة . وندرك من سياق النص أنها غير متعلمة ، بل وإلى الحد الذى يجعلها لاتدرى عن تاريخ بلادها شيئًا يذكر ، كما يمكننا أن نرى من هذه الفقرة :

"عندما كانت تسافر إلى سوق الأقصر يوم السبت من كل أسبوع ، كانت فى طريقها إلى السوق تشاهد أفواج السائحين بوجوههم الحمراء وقبعاتهم وكاميراتهم ونظاراتهم القاتمة ، وأثواب نسائهم الملونة لا تغطى من الجسم إلا أقله . السواح يأتون إلى هناك من بلاد بعيدة ؛ لأن الأقصر قديمًا كان اسمها طيبة ؛ وطيبة كان يعيش فيها ملوك القدماء . التراجمة ينادونها مداعبين : نفرتيتى ... نفرتيتى . ومرة دعاها واحد منهم لتقف أمام عدسة سائح وهما يرطنان معًا ويشيران نحوها بكلمات لم تفهم منها سوى : نفرتيتى . وعندما سألت علمت أن نفرتيتى كانت زوجة جميلة لأحد هؤلاء الملوك القدماء .. قدم هذه الجميزة .. " (٣٥) .

برغم ذلك فإن أم سيد وُهبت أعصابًا قوية ، ومنطقًا طبيعيًا عاديًا ، ويدعم شخصيتها حس قوى بالتقاليد وإيمان بدينها . بخلاف فتحى وموجود ، نجدها تعيش فى مجتمع يستمد سلطته وأحقيته من الله ، والإيمان يظل مصدرًا للراحة والإرشاد الاجتماعى (٣٦) .

فى حمأة صراعها مع الوحش ، ترى أم سيد فى نفسها أول الأمر ضحية لا حول لها تواجه عدوانا خبيثًا ، ولكنها – كما تظهر لنا القصة – ما تلبث أن تتمثل كشخصية لديها قوة هائلة ومخيفة ؛ وهى لا تلجأ إلى السلبية أو الهروب ، بل إلى "عمل إيجابى متجسم وملموس" (٣٧) .

وهى فى هذا المضمار تمثل نمطًا جديدًا من النفس المروية ، يتسم بنظرة روحانية ومعنوية وفلسفية تقف فى مجملها موقف التناقض التام مع ما رأيناه من فتحى وموجود . كما أنها تختلف عنهما فى أنها نجحت فى الدفاع عن ذاتها ، بينما يظل حسها الصادق بذاتيتها محققًا بأكمله فى النص ، وطاقتها الذاتية الكامنة معترفًا بها تمامًا ، ومستحقة للعرفان .

يدلنا مجئ هذه المرحلة الجديدة للنفس المروية الحركية - وبطرق متعددة - على تغيير في المزاج القومي . و "الأم والوحش" - التي كُتبت بعد حرب ١٩٦٧ بثلاث سنوات ، علامةعلى الوقت الذي بدأ فيه المصريون ينفضون إحساسهم برفض أية مناقشة صريحة لتلك الحرب ، ويبدءون في الاعتراف بأبعاد هذه المأساة - وإلى حد ما - بالمسئولية عنها . وهكذا فإنه بدلاً من الاستغراق في حالة من اليأس القومي ، والاكتئاب ، اللذين جاءت بهما الهزيمة ، فإن الشاروني يستخدم هذه الحكاية الناهضة ، لدفاع امرأة في وجه مهاجم شرس ؛ ليقدم رؤيته لنفس وطنية ، ويزداد هذا قوة ورسوخًا عندما نتأمل الإجماع النقدي العام ، بشأن هذه القصة ، على أن أم سيد هي رمز للوطن الأم ، أو للأمة المصرية (٣٨) .

قد يقال إن الوعي التاريخي والمدني لمصر يتحدان معًا في هذه القصة ، ونحن نجد فيها إشارات متعددة للتراث الفرعوني ، مصمَّمة بحيث تبث في القارئ (الوطني) حسًّا بالفخر والأمان النفسي ، وتتفاخر بعظمة التراث المصري الهائل المجيد . وبنفس الطريق ، نجد القصة تشير إلى ثقافة شائعة أو شعبية ، تعبِّر عن رغبة الكاتب في استخدام أشكال متأصلة في السرد ، كوسيلة لتجديد وتأكيد تقاليد مصر المحلية ، وأنه عندما نتأمل الآخر المروي ، ستتضح لنا الدوافع الكامنة وراء هذا كله . الآخر هو الوحش ، أو العدو المختبئ الذي يتربص ليطلق شروره على النفس المروية المعرضة للهجوم ، وهكذا فإن النفس ترى الآخر عدوانيًا ومفترسًا - إنه وحش شرس وخبيث ، يمثل خطرًا داهمًا وأجنبيًا ، وهو يتحدد بغرابته وفظاعته وشراهته ، وبالوسائل الصامتة الغادرة التي يلجأ إليها في الانطلاق في هجومه . وإذا كانت النفس المروية في هذه القصة - كما قيل - هي مصر ، فالآخر إذن هو الدولة المعادية - إسرائيل ، والتي كسبت حرب ١٩٦٧ وهي المحتل الأجنبي لشبه جزيرة سيناء .

وإلى جانب البعد الثقافي نجد العنصر الرئيسي في الفجوة بين النفس المروية والآخر ، يتصف بالروحانية والمعنوية معًا ، فكما نرى في القصة ، فإن النفس برغم كونها الأضعف ماديًا ، إلا أن المعركة تنتهي بغلبة النفس على الآخر ؛ إذ إن إيمان أم سيد وتكوينها المعنوي المتفوق هو الذي يوصلها إلى النصر .

الحكايات والأساطير والخرافات والكتابات المناوئة للاستعمار

تمثل "الأم والوحش" نموذجًا للثقافة القومية المضادة للاستعمار ؛ من حيث أنها تجد الأصالة الفنية فى الطبقات الدنيا والأدب الشعبى ، والتقاليد التراثية . كما أنها تلجأ إلى الإيقاع المصاحب للممارسات السردية التى يتصف بها النمط الذى تنتمى إليه ؛ وهو الذى يشيع سرده شفويًا بواسطة الراوى . كما فى الحكايات والأساطير والخرافات والملاحم الشعبية . من بين هذه الأنماط ، تنتمى هذه القصة إلى الحكاية والأقصوصة بشكل أساسى ، وتشير إلى الحكاوى [٣٩] والروايات أو القصص [٤٠] ، وتتكرر كلمة "روى" (وهى ذات مدلول تراثى خاص) - هذه الأشكال من السرد القصصى تغطى مجالاً عريضًا من الأحداث ، من تبادل النصائح أو الحكم ، إلى "الحواديت" المسلية ، أو الأقاصيص ذات الطبيعة التعليمية أو الخيالية أو التنويرية [٤١] . خذ هذه المقتطفات من القصة :

"كان أشبه بالكلب الضخم . لعله ذئب ولعله ضبع ، فلم تر أحدهما من قبل ، وإن سمعت كثيرًا من حكايات أهل القرية عنهما . لو كانت وحدها لقفزت فى الماء ، سمعت فيما سمعت أن هذه الحيوانات لا تغامر فى الدخول فى معركة مع فريستها فى الماء ، لكنها لا يمكن أن تترك ابنها سيد يأكله الوحش " [٤٢] .

"لابد وأن يكون ضبعًا ، هكذا قالت لنفسها ؛ فأهل القرية يقولون إن للضبع شوكتين فى رقبته شوكة فى كل جانب ، فلا يستطيع أن يميل بوجهه يمينًا أو يسارًا ، فإذا جرى فإنه يجرى فى خط مستقيم" [٤٣] .

"فاطمة بنت الشيخ عبدالدايم روت لها أن والدها كان عائدًا على حمارته فى طريق المقابر ذات ليلة ، حين قابله ضبع . تسمرت الحمارة ، وانتصبت أذناها ، وأفسحت ما بين قدميها الخلفيتين ثم تبولت ، وقد استطاع أن يحتمى بإحدى المقابر هو وحمارته طوال الليل حتى انصرف الوحش يائسًا فى الفجر . فلما خرج من مكمنه اكتشف بعينيه - على ضوء النهار - أن حمارته بالت دمًا" [٤٤] .

"والهدنة أتاحت لها أن تلف حول يدها اليسرى : كفها ومعصمها وحتى أعلى ذراعها ، ثوبى زوجها حماية لها وسلاحًا جديداً سمعت عنه فيما ترويه القرية من قصص" (٤٥) .

"وعندما سمح لها الأطباء بالزيارة ، تدفق عشرات من أهل القرية يستمعون إلى روايتها عشرات المرات " (٤٦) .

وبينما نجد أن "الأم والوحش" لا تلتزم بالقالب الصارم للفولكلور كما يصوره "بروب" (٤٧) ، فإن النص ما يزال يحتوى عناصر الحكاية فى صورها المختلفة ، وقد نرى فى هذه القصة حقًا أن صراع أم سيد مع الوحش يمكن تصنيفه على أنه تقرير مشوق أو نادرة تربوية (٤٨) ، أو قصة خرافية (٤٩) ، لا مجرد شكل من أشكال الحواديت . وبالتأكيد ، فإن سمات الحدوتة الخرافية ما تزال واضحة :

"لعله عفريت كهذا الذى ظهر للبنت مرمر بحوش الجزارين وهى فى طريقها ليلاً من بيت خالتها شرقى البلد إلى بيتها غربًا . لكنه لم يكن وحشًا كهذا الذى أمامها . كان حمارًا ثم تحول إلى جدى استطالت أرجله حتى قارب طوله أن يمس خطافات الذبائح ، بمجرد أن قرأت الفاتحة (٥٠) اختفى" (٥١) .

وفيما يحكى لنا الراوى فإنه بمضى الوقت بدأت تفاصيل معركة أم سيد مع الوحش تتخذ خصائص نوع آخر غير هذا كله هو الأسطورة . والنص يقدم لنا تفسيراً لكيفية حدوث هذا التحول :

"وقد أكد هذه الرواية أكثر من شاهد – من بينهم عمدة قريتنا وخفيره – وإن أضافوا إليها تفاصيل كثيرة أو قليلة تبعًا لطبيعة الراوى ؛ بحيث أضيفت إلى أساطير بلدنا ومواويلها" (٥٢) .

وفيما يقول "أندريه جول" فإن الأسطورة – مثل الحكاية التربوية – هى بصفة أساسية استجابة لرغبة الإنسان فى إيجاد المثل العليا السلوكية ؛ المثل العليا التى "ماتزال قابلة للمحاكاة ، ويمكن الاقتراب منها ، بل يمكن تحقيقها بواسطة بشر آخرين" (٥٣) . وهكذا فإن أهل القرية يخلقون "أسطورة" أم سيد ، طالما أنه من خلالها

يمكنهم أن يحيلوا طموحاتهم إلى حقائق صلبة وملموسة ، سواء كانت محلية أو قومية – ؛ وأن يلقوا الضوء على القيم التى تدعم هذه الطموحات .

وتكمن عناصر الأسطورة فى النص ذاته ، ونجد علاء الديب يقول بأن "الأم والوحش" هى فى الواقع تنويع على أسطورة مار جرجس والتنين (٥٤) – القديس "سان جورج (الذى يجله الأقباط ويسمونه "مار جرجس" ، وهناك ربط شائع بينه ، وبين "الخضر" فى الإسلام (*)) – هو نموذج للتجسد الإلهى الذى يأتى ليحمى الأبرار ، ويقيهم من الظلم . الأسطورة فى صورتها الأصلية نرى فيها "سان جورج" يصرع تنيناً متوحشاً ؛ لكى يتمكن أقرانه من المواطنين من التوصل إلى مياه نافورة المدينة – وهى عادة تقرأ على أنها ترمز إلى انتصار البطل المسيحى (المسيح و القديس يوحنا وغيرهما) على الشر (إبليس) . وفى "الأم والوحش" نجد عدداً من حالات التناص مع الأسطورة الأصلية ، تكشف لنا – عندما نتأملها على ضوء حرب ١٩٦٧ والاحتلال الإسرائيلى لسيناء – عن أن هذه القصة يمكن أن تقرأ لا على أنها مجرد حكاية أو حدوتة ، بل قصة رمزية :

تشير إلى هذا الصراع، وما تلاه بعد ذلك من حل المشكلة. لنأخذ أوجه التناص هذه أولاً :

أسطورة القديس چورچ والتنين	الأم والوحش
موقع الصراع : خارج أسوار المدينة	موقع الصراع : خارج القرية
البطل : مار جرجس	البطل : أم سيد
العدو : التنين	العدو : الوحش
مصدر الماء : النبع	مصدر الماء : النهر
المدافَع عنه : بنت الملك	المدافع عنه : سيد
صُرِع التنين بغرس الرمح بين عينيه	طُرِد الوحش بعيداً بضربة فرع شجرة بين عينيه

(*) تقصد بين مسلمى مصر (المترجم)

لنأخذ الآن عناصر الأسطورة الأصلية ونفسر رموزها :

أسطورة القديس چورچ والتنين	الأم والوحش
مارجرجس منقذاً	أم سيد بطلة أسطورة
ملك عجوز متهالك	قيادة متهالكة سياسياً وعسكرياً .
مرض أو جرح غير قابل للعلاج عند الملك	العجز الرمزى المصاب به النظام الناصرى
التنين يحرس خزينة / كنزاً	الوحش (إسرائيل) يحرس خزينة أو كنزاً (سيناء)
التنين يطلب نحر الضحايا	الوحش (إسرائيل) يطلب التضحية بسيد (ابن مصر) قرباناً
قتل التنين وعودة الأرض الضائعة إلى الحياة	طرْد الوحش بعيداً ، وعودة سيناء إلى مصر(٥٥)
تأكيد الإيمان	تأكيد قدرة مصر على تحرير أرضها

من غير ذلك من الخواص التى تتصف بها قصة أم سيد ، وتظهر التناص بينها وبين الأسطورة فى بنيتها ، نجد عنصر المغامرة مما يسميه فراى : "السعى" (٥٦) ؛ يتكون هذا السعى من أربع مراحل : المغامرة الصغرى الافتتاحية "آجون" – وهى الصراع ، ثم الكفاح الفاصل ، "باثوس" (كفاح الموت) ، ثم اختفاء البطل – والذى كثيراً ما يُعزى إلى مفهوم الـ "سباراجموس" (العاهة أو العجز الجسمانى) ، ثم تمجيد البطل "أنانيوريزيس" (اكتشاف البطل أو الاعتراف به) (٥٧) . باستخدام هذا النموذج يمكننا تحليل "مسعى" أم سيد كما يلى :

١– آجون : المناوشات الأولى لأم سيد مع الوحش ؛ حيث ترمى الوحش بحجر فى وجهه وترفع طفلها إلى مكان آمن فوق الشجرة .

٢– باثوس : المعركة الفاصلة مع الوحش ، فى أعقاب سقوط طفلها من فوق الشجرة ، نجدها تدس يدها اليسرى فى حلْقِه ثم ، بيدها اليمنى ، تطعنه بغصن بين عينيه (٥٨) .

٣– الاختفاء ، "سباراجموس" : تقابَل قصة أم سيد أول الأمر بالتشكك من جانب بعض سكان القرية وهى تدخل إلى المستشفى ، وتمضى فيها ثلاثة شهور ؛ حيث تقرر بتر أصابعها الثلاثة المنهوشة (٥٩) .

٤– "أنانيوريزيس" – يستمر التحقيق فى تقرير أم سيد عن الأحداث وتبدأ الدلائل على صحته بتوالى ظهورها ، ثم يأتى الاعتراف بصحة ما تحكيه ويُعترف لها ببطولتها .

بينما نجد أصداء التناص لأسطورة مار جرجس تتمثل كروافد لقصة أم سيد ، وتبدو أحيانًا كما لو كانت فوق مستوى البشر ، فإن أم سيد تبدو فوق مستوى غيرها من الناس من حيث "الدرجة فقط" لكنها ليست حائزة لقوى خارقة أو سحرية (*) كما نجد فى أبطال الأساطير مثلاً (٦٠) ، ولكن القصة ما تزال تتضمن عناصر أسطورية نمطية متأصلة ؛ فمثلاً صراع أم سيد مع الوحش يتماثل مع ما نجده فى أساطير ترجع إلى أدب الكنعانيين والبابليين ، بل إنه يمكننا أن نعد هذه القصة صياغة جديدة لصرع الوحش "لوياثان"(**) على يدى المسيح كما فى الكتاب المقدس ، والذى يمكننا فى إطاره أن نرى فى انتصار أم سيد على الوحش عملاً يرمز للخلاص القومى ، ويمثل انتزاع أرض الميعاد (سيناء) وبعث عدن (مصر جديدة) فى البرية (العالم العربى) .

من حيث البنية ، يتضمن النص أيضًا الكثير من القوالب الدورية للأسطورة – وخاصة إشاراته للموت والمولد الجديد (المسار اليومى) للإله الشمس "آتون" (٦١) ،

(*) يرى أبو المعاطى أبو النجا أن تلك القوى الخارقة فى كل منا "لكنها لا تفصح عن نفسها إلا فى اللحظات الكبرى الحاسمة ، ويمكننا أن نعيش حياتنا كلها ونودع الدنيا دون أن نشعر بوجودها" فرج ، ص ٢٥٨ (الشارونى)

(**) حيوان بحرى أسطورى يرمز إلى الشر ورد فى سفر أيوب من التوراة أصحاح ٤١ العدد الأول (الشارونى) .

ومن غير ذلك من الأمثلة ما نجده في النص من الإشارات إلى الازدواجات المتضادة فى الخبرات البشرية الأساسية .

خير ← بطل ← أم ← المسيح	شر ← الشرير ← الوحش ← إبليس
ميلاد	موت
طفولة	شيخوخة
دفاع (عن النفس)	هجوم (من جانب الآخر)
يقظة	نوم
ضوء	ظلام
براءة	خبرة
نظام	فوضى

من الناحية الأسلوبية ، يمكن القول إن "الأم والوحش" تظهر درجة من التجريبية أدنى مما رأيناه فى أعمال سابقة لها ، فمن المؤكد أنها أبسط منها ، وأقل اتساماً بالطليعية التى عهدناها فى سابقاتها ، إلا أننا قد نكون أكثر دقة عندما نتحدث عن التطور الأسلوبى هنا ، وليس عن خروج جذرى على الأنماط السابقة ؛ إذ إنها تستمر فى اتباع أنساق خصائصها فى التعبير ؛ مثل الرمزية، والانسحاب إلى العالم الداخلى للنفس . من أكثر ظواهر التطوير وضوحاً عنصر "الإيثوس" أو المضمون الأخلاقى كما يأتى فى الأدب الشعبى ، أو التراث الحكائى الشائع ، والذى يدل على اختيار الكاتب لمجموعة البشر ، وللموقع اللذين يراهما ملائمين لقصته : فهو لا يضعها فى مجتمع مدنى محدث (كما يفعل الشارونى عادة) بل ينتقى لها موقعاً كان يومئذ ريفياً ؛ وهو

قرية الكرنك قبل تحديثها - وهى من قرى منطقة الأقصر فى صعيد مصر ؛ وبذلك فهو يصور العادات والممارسات ومنظومات القيم والعقائد - مما يندر فى أعماله - ويرسم بذلك صورة لمجتمع تقليدى مصرى .

كما تنأى هذه القصة بعيداً عن الخطوط المألوفة ، والتى كانت تتكرر فى سابقاتها ، مثل الجنون والجريمة والعقاب والسجن وما إلى ذلك . وكما رأينا فإن الشخصية الرئيسية قد اتخذت صورة جديدة : هنا نجد أن سلبية اللا بطل ، متمثلة فى وجود الانطوائى على نفسه ، المتمركز "الأنا" ، قد استبدل بها إيجابية البطلة الخارجية النظرة الأسرية التوجه - أم سيد . ويضاف لذلك أنه بالتناقض مع الشخصيات الأمومية السابقة ؛ مثل : زوجة أبى فتحى ، عواطف ، وعشيقة موجود ، الشيخة مديحة ، نجد أم سيد تقدم لنا أمًا جديدة ، عطوفة وشخصية مسئولة لا يعوقها شىء عن أن تضع خير طفلها فوق خيرها هى .

وهناك قدر من التجريبية فى بنية القصة ؛ وهى تنقسم إلى جزئين ، ويمكن وصفها بتعبيرات فوتوغرافية مثل "لقطة قريبة" ، أو "لقطة بعيدة" - الوضع الأول - الكاميرا القريبة - يقدم رواية تفصيلية لما يحدث من مواجهة قريبة ، أما الثانى فتتخذ الأحداث موقعها من خلال منظور متكامل للمجتمع ولتاريخه . وبالإضافة إلى أن هذه الوسيلة تحقق التوسط فى تتابع الأحداث . فهى أيضًا تساند البعد الشفهى للرواية ؛ من حيث أنها تدعم الانطباع الذى تحدثه قصة أم سيد التى يحكيها الراوى أمام جمهور فعلى . وهناك أثر آخر لهذا الانفصام السردى ؛ وهى تأكيد الانتقال بين هاتين الحقبتين فى الزمن : فى الجزء المصور من قرب تبدو لنا أم سيد كأم شابة ، أما فى الثانى فهى أرملة مسنة ؛ وهى محور أسطورة تبث إلى الجيل القادم هذا الانحياز من الشباب إلى الشيخوخة وبالعكس ، ولدينا فى جانب هذه القرية غير الميكنة ذات شجرة الجميز العتيقة - وعلى الجانب الآخر - إيماءات للتغيير الثقافى والتكنولوجى ، هذه الحركة الترددية تذكّرنا بدلالة القيم الزائلة وبأحقيتها ، يبيِّن الجدول التالى كيف يتواجه الماضى والحاضر وأوضاعهما النسبية :

فى سالف الأيام ـــــ مصر القديمة ـــــ زمن القصة الداخلية	فى الوقت الحاضر ـــــ مصر القديمة ـــــ زمن القصة الداخلية
أم سيد كطفلة / أم شابة	أم سيد كأرملة مسنة
نفرتيتى ، الملكة القديمة	أم سيد ، أسطورة القرية
الضفة الغربية للنيل : عالم الموتى	الضفة الشرقية للنيل : عالم الأحياء
القرية قبل الحادثة : شجرة الجميز	القرية الحديثة : الجسر الجديد
الأشكال الروائية الشائعة : الحدوتة الشعبية (على سبيل المثال)	الأشكال الروائية الحديثة : القصة القصيرة (على سبيل المثال)

كقصة رمزية تحكى عن الصراع بين مصر وإسرائيل ، نجد فى "الأم والوحش" عملاً ملتزمًا ، ذات توجه أخلاقى راسخ ؛ فهى بدلاً من أن تفرض على النظام انتصارًا يحققه فى المستقبل ، فإنها تعبِّر عن الإيمان بقدرة المواطن المصرى المتوسط ؛ وبذلك تخلق بطلاً قوميًا يتكون من شخصية فى بساطة أم سيد . ومرة أخرى ، نجد الشارونى يتخذ موضوعًا من "نقاء" حياة القرية ، وبشكل أو آخر يرسْم للريف صورة رومانسية بعض الشىء ، مُظهرًا سموه المعنوى فوق المدينة الكبرى ، وهناك حس بالتضامن مع أبناء الأمة ، ومع أن الراوى لا يلعب دورًا فعالاً فى الأحداث ، فإنه يزيده قوة . بما يتصف به من حرص على أن ينسب أم سيد للمجموع ("قريتنا") ، وأن يجعل منها مثالاً وقدوة للصمود والسمو الأخلاقى .

هناك نقطة أخيرة تتعلق بالبعد السيكولوجى للقصة ، وهى هنا أقل وضوحًا مما هى فى القصص السابقة لها ، لكنها ما تزال موجودة ، فالقصة ترتد فى الزمن فى نقط متعددة لتأتى بأحلام أم سيد فى صباها ؛ وبذلك تظهر المنبع الذى تأتى منه أكثر مخاوفها ظلامًا وتأصلاً فى نفسها . وهى بمواجهتها للوحش بهذه الشجاعة ، تنجح فى

التغلب على الكوابيس التى كانت تنتابها فى طفولتها ، وتخرج من تجربتها وقد ازدادت قوة ، ثم – فوق كل شىء – تتحرر نتيجة لها. وبالتناظر ، فإن المؤلف يتجه إلى الأمة المصرية ليطلب منها أن تدع مخاوفها جانبًا ، وأن تواجه الوحش القابع داخل النفس وخارجها .

٢- شكوى الموظف الفصيح (١٩٧٦ - ٧٧)

ظهرت شكوى الموظف الفصيح [٦٢] لأول مرة على هيئة سلسلة من ثلاث حلقات فى جريدة "الأهرام" ، فيما بين ديسمبر ١٩٧٦ وإبريل ١٩٧٧ ؛ وهى تتكون من خمسة أجزاء ذات عناوين خاصة بكل منها ، "شكوى الموظف الفصيح" ، و "مرثية" و "إيضاح" ، ثم "دعاء" ، ثم "رسالة عاجلة من العالم الآخر" ، وعنوانها يتناص مع أقصوصة فرعونية عنوانها هو "الفلاح الفصيح" ؛ وهى ترجع إلى ما يزيد على أربعة آلاف سنة – وهو زمن الأسرة العاشرة ، التى حكمت مصر أثناء عصر المملكة الوسطى [٦٣] . وكما فى سابقتها القديمة ، فإن "شكوى" تحكى تفاصيل صراع رجل واحد مع قيادة بعيدة وطاغية ، كما أنها ابتهال من أجل تحقيق العدل الاجتماعى ، وبمزيد من الدقة ، إنها تناقش العلاقة بين تجربة السادات فى الليبرالية ، وبين الانهيار المادى والمعنوى الذى أصاب المجتمع المصرى فى أواخر السبعينيات (*) .

تضم "شكوى" صوتين راويين ؛ أولهما هو صوت راوى الإطار . وراوى الإطار (وهو كاتب) يأتينا من خلال كلمة افتتاحية يشرح لنا فيها كيف توصل إلى الحصول على مجموعة من الخطابات كتبها قريب له توفى أخيرًا [٦٤] . قريبه هذا زيد بن عبيد ، هو الصوت الثانى فى رواية القصة وهو المسيطر عليها . وهو موظف بسيط [٦٥] كرَّس حياته للأدب وصياغة الشكاوى ، التى يفصح بها عن تدهور مستويات المعيشة فى مصر الحديثة ، والهوان الذى أصاب خدماتها العامة ، وهبوط كفاءتها ، وما تتصف به بيروقراطيتها من خصائص مميزة ، وانهيار المعنويات وانتشار الفساد والجريمة ،

(*) كما تناقش مشكلة البيروقراطية المصرية الأبدية منذ أربعة آلاف عام (الشارونى) .

وما اعترى الحياة المدنية من اعتياد الإهمال والرداءة فى جميع المستويات(٦٦) كما يقول راوى الإطار :

"فإذا أنا أمام عشرات من الشكاوى كتبها قريبى فى موضوعات مختلفة كل الاختلاف ؛ فبعضها يمس مسائل عامة جداً ، وبعضها يمس مسائل خاصة بأسرته أو أقربائه أو أصدقائه . كما أنها موجَّهة إلى مختلف الجهات من : ناظر مدرسة ابتدائية ، أو مدير مكتب بريد إلى رؤساء وزارات ورؤساء دول عربية وأجنبية ، بل إلى الله سبحانه وتعالى" (٦٧) .

بعد هذه الافتتاحية لا نسمع المزيد من راوى الإطار ؛ إذ إن دوره هو إرساء تاريخ وخلفية موضوع هذه القصة ، وإلى جانب هذا فهو يقدم للقارئ مختارات من شكاوى زيد بن عبيد (تبلغ فى مجموعتها ثمانى) ، وهو يزعم أنه قد قام بمراجعتها ، وإدخال تعديلات طفيفة . وفيما يقول مفسراً ، فإن هذه مجرد عينات منتقاة من حوالى تسعين خطاباً (٦٨) ، تغطى أنواعاً متعددة من الموضوعات والمضامين ، وموجهة إلى مجال عريض ممن يُحتمل أن يتلقوها . كما أنه يصف كيف أُعدت هذه الشكاوى باتباع مختارات من الأساليب والأشكال : بعضها رسمى وفصيح ، بينما غيرها يتصف بالرمزية ، أو يومئ إلى أنماط صياغية من نوع المرثية أو الدعاء ، وبخلاف ذلك فهناك ما هو غير رسمى ، أو غير منمق نسبياً ، أو – كما يقول الراوى : "بعضها الآخر عادى ، وربما أقل من العادى" (٦٩) .

الأمر المؤكد تماماً بشأن هذه الخطابات هو أنه – برغم عددها – فإنه لم يحدث أن أُرسلت فعلاً . لماذا رأى زيد بن عبيد أن يحفظ هذه المراسلات ، ويستبقيها بدلاً من أن يبثها ، يظل أمراً لم يُقدَّم له تفسير كامل ، برغم أن راوى الإطار يقترح بعض تفسيرات محتملة :

"إلا أننى أعتقد أنه إذا كان السبب هو تهيب إرسال بعضها ، لا سيما تلك الموجهة إلى أصحاب السلطات العليا ، فربما كان السبب بالنسبة لأكثريتها هو اعتقاده بأن إرسالها ، أو عدم إرسالها يتساويان حيث قرأ – ولا بد – فى الصحف آلاف الشكاوى المماثلة التى لم تلق أية استجابة ، والتى بدت له – كما عبَّر فى إحدى رسائله – أنها للتنفيس لا للتنفيذ . بل لعله رأى كيف أن بعض هذه الشكاوى تنقلب على رأس مرسلها ،

فتتعطل تماماً مصالحه – كما حدث فى حالة زوجة ابنه المدرِّسة بوزارة التعليم – أو تعطل تنفيذ اقتراحاته عقاباً له على شكاواه : بعد أن كان لا يثيره إلا سوء التنفيذ أو بطئه" (٧٠) .

ويعبِّر زيد بن عبيد هو نفسه عن هذا المغزى ، فى فقرة منقولة عن آخر شكاواه ، قصيدة من الشعر المنثور عنوانها "إلى القرن الحادى والعشرين" ، يقول :

كتبت شكوى ،
قيل لى اكتب ألف شكوى .
أنت واحد ، ونحن تسعة وتسعون .
أنت فرد ، ونحن ملايين الأرقام .

أنت رقم فى سجلاتنا .
ما قيمة أن تأتى ، ما قيمة أن تذهب .
أنت فرد فان ، ونحن الجمع الباقى .
من قبلك كنا ، من بعدك نبقى . (٧١)

الآخر وانهيار المجتمع

فى "شكوى" نجد – مرة أخرى – أن خطوط المعركة تفصل بين الفرد المكافح الطامح المحبط ، وبين الجماعة المهيمنة المعنية بذاتها والمنغلقة عليها ، لتستبعد كل من هو ليس منها . إلا أن ما يبدو واضحاً أنه لأول مرة نجد أن الهوة الفاصلة بينهما تبدو آخذة فى الاقتراب ؛ وهذا فى معظمه يرجع إلى التحول الاجتماعى الاقتصادى . النفس المروية هى زيد بن عبيد ؛ وهو إعادة لنفس نمط الشخصية المستبعدة التى تمثِّل

البرجوازية الصغيرة عند الشاروني . وهي – كما هو دائمًا – رجل ينتمي بمعاييره وقيمه للطبقة الوسطى ، يكرِّس قليلاً من الوقت للمعرفة والآداب . وهو هنا مواطن مثقف ومجتهد في عمله ولا تشوبه شائبة ، لهجته التي ستصبغها الدعوة الأخلاقية بين آن وآخر ، تحد منها نزعة إلى التواضع ، وسخرية هادفة للخير . سلوكه نحو الحياة ، وحسه بالواجب نحو البيئة التي يسكنها ، يتمثلان في أصدق صوره في كلماته هو : "لست أحب الشكوى ، فأنا أؤمن بمبدأ الجهود الذاتية" [٧٢]؛ وهي عقيدة يكررها في مواضع مختلفة من شكاواه .

وكما هو معتاد فإن زيد بن عبيد لا يتحدث نيابة عن نفسه كفرد فقط ، بل هو يمثل الفئة الاجتماعية الاقتصادية التي هو منها ، وفي بعض الأحايين المجتمع المصري بأكمله ، والطموح الذي يميز الطبقة التي ينتمي إليها . إنه يحس أنه مخدوع بالأساليب التي أحبطه بها المجتمع ، وعاقه عن تحقيق ما يصبو إليه ، ويشعر بأنه قد حيل بينه وبين تحقيق إمكاناته الحقيقية ، والحدود الاجتماعية الاقتصادية ، التي هو مرغم على الوقوف عندها تتحرك بعيداً عنه بتأثير التغيرات السريعة ، والتي تبدو أنها تتأثر بالفساد والمحسوبية أكثر منها بالعمل الجاد والجهد الأمين والامتياز الفردي . لكن زيد بن عبيد ما يزال كتوماً ونفساً خائفة .

وبخلاف سلفه الشجاعة النشطة – أم سيد فإنه يفتقد الدافع الغريزي لأن يتحدى المعتدين عليه أو يدخل في مواجهة معهم [٧٣] .

تنطوي القصة على العديد من الآخرين ؛ هم الأشخاص أو المؤسسات التي يوجه زيد بن عبيد شكاواه إليها . في المجموع ، هؤلاء الرسميون وزراء وأجهزة إدارية ، كل هذا يستخدم كرموز ، أو أشكال تعبِّر في جزئيتها عن النظام أو الهيئة الحكومية ككل . مدركات النفس للآخر تكاد تكون سلبية بالكامل : فهي ذكية ، متقاعسة ، متكبرة ، مادية ، المجتمع يُداس ويتحلل إلى فوضى، مركز السلطة ، القاهرة ، متدهور ، ورث وقذر ، من وجهة نظر زيد بن عبيد ، الآخر هو ذات السبب في انحلال المجتمع ، ومعه القيم الروحانية والأخلاقية التي كانت تعد مصدراً للقوة والوحدة ، وهي الآن محتقرة في مناخ تسوده الحظوة التي لا يحدها شيء ، والإيمان بالخير العام قد وقع فريسة

للأنا ، والصراع من أجل المغانم المادية . والاندفاع الطائش نحو الحديث قد أدى إلى فقدان الفرد لمهارته ، وإلى الصراع الطبقي ، وتجريد العلاقات الاجتماعية من آدميتها .

فوق كل شيء ، نجد النفس ترى في الآخر شيئًا يشبه الوثن المعبود ، والمسافة الفاصلة تتأكد بفعل حقيقة أن رسائل زيد بن عبيد لم يحدث أبدًا أن أُرسلت ، وبذلك فإنه لا تحدث أية محاولة لفتح حوار ، وبينما يُرى الآخر متصفًا بالقوة ، فإن هذه القوة كثيرًا ما تبدو متضائلة أو فاسدة ، في إحدى الشكاوى نرى القاهرة (مركز السلطة) وقد اتخذت شكل شخصية حقيرة شوهاء ، وفي أخرى نجد مصلحة الضرائب على الدخل (من أجهزة السلطة) تبدو كامرأة عابثة يكسوها الطلاء والعطور ، تعامل زبائنها بالعسف ، وتهينهم وتعذبهم . من خلال الشكاوى ، نجد النفس تعمل على تدمير رهبة الآخر ، وتفصح ما يختبئ وراء واجهته اللامعة من مظهر شائه وزيف رخيص .

تظل النفس أغلب الوقت كيانًا فرديًا ، بينما نجد النفوس الأخرى مندمجة في مجموع قومي ، تمثل امتدادًا للآخر فقط ؛ وذلك لأنها تقبل – بل تكاد تتواطأ مع الآخر فيما يشيعه من الفوارق ، وأوجه الظلم الاجتماعي ، ويظهر بوضوح في تحليل زيد بن عبيد لأحوال المجتمع أثناء نظام السادات أنه لا يتصف بقدر من التماسك يفوق ما كان لديه تحت حكم عبدالناصر ، بل لعله يقل عما كان عليه ، وبدلاً من ذلك فإن النفس تُمتص داخل منظومة سوق هائلة ، يجلس على قمتها الحاكم ومعه بطانته ، كما يقول زيد بن عبيد :

أصبح الفرد رخيصًا في سوق المجموع

افترسه تنين المجموع (٧٤) .

وأما بالنسبة للنفس ، فإن الحياة تظل معركة لابد أن تخوضها من أجل البقاء ؛ وهي كترس في آلة مشروع الانفتاح ، تُمتص داخل الآخر لضرورة اقتصادية ، أو في محاولة للحصول على نصيب في وسائل الإنتاج ؛ وهذا يؤدي إلى ما يصفه زيد بن عبيد بأنه " مجموع أفراد" (٧٥) .

"نحن المجموع الجالس خلف المكتب

نحن الأبواب المغلقة

نحن اللجان داخل الأبواب المغلقة

نحن المخفى المرئى ، المجرد الملموس

نحن مجموع أفراد

لكن المجموع فينا يسحق الفرد منا

نحن الآلة ،

نحن تروس الآلة وأزرار الآلة (٧٦) .

زيد بن عبيد نفس مشابهة لصالح فى "نظرية" ؛ من حيث أنه يرى مشكلات فى المجتمع لكنه لا يستطيع أن يشرحها صراحة ، وهكذا فإنه لا شىء على الإطلاق يعمل لحل هذه المشكلات ، ومثل صالح ، نجده أيضًا يعبِّر عن حسرته ؛ لأن النفس والآخر لا يمكنهما أن يعملا من أجل المنفعة المشتركة ، وهو يهتف :

اللهم علِّمنا أن مصلحة الفرد لا تزدهر إلا من خلال مصلحة المجموع ، وأن مصلحة المجموع لا تزدهر إلا من خلال مصلحة الفرد . (٧٧) .

ثم : وأنا أحلم ...

أحلم بعصر يتصالح فيه الفرد مع المجموع . (٧٨)

فيما يرى زيد بن عبيد ، فإن هذه الظاهرة القومية "جماعية الأفراد" ما هى إلا المرحلة الأخيرة من نسيج تاريخى متحد ، قد انتقل من الإقطاع ، من خلال الإشتراكية ، والآن إلى الرأسمالية ، وكما يعلن :

"أنا الفرد المسحوق فى القرن العشرين

فى القرن التاسع عشر سحق الفرد المجموع

فى القرن العشرين سحق المجموع الفرد

أنا الفرد المسحوق المنسحق ، المطحون المنطحن (٧٩) .

وينبع هذا الحس بالعزلة المسحوقة من الافتقار إلى الوكالة السياسية خصوصًا عندما يقارن مع النشاط الاقتصادى الديناميكى الذى تميزت به تلك الحقبة . وهو فى هذا الشأن يمثل البرجوازية الصغيرة فى مصر ، التى وعدها السادات بنصيب من السلطة السياسية ، ولكنها خسرت في تعاملها مع الآخرين ، واضطرت للتنازل عن حقوقها ، وأصبحت نتيجة لذلك معزولة تمامًا عن الدولة وقيادتها .

الشكل والمضمون وسرد الآراء والأفكار

تتصف "شكوى" بأنها تجريبية من حيث البنية والأسلوب ؛ وهى أول مثال لعمل للشارونى يحقق الوحدة الموضوعية (وحدة المضمون) عن طريق النص / الإطار الذى يضم سلسلة من أجزاء منفصلة ومتباينة فى الأساليب والمضامين [٨٠] . والقصة لا تمضى على هيئة سرد مطرد ، كما أن المؤلف يقدم عرض الشخصيات على سرد الأحداث ، والقصة لا تتخذ القالب النمطى التقليدى للقصة القصيرة ؛ حيث تبدأ بإيجاد موقف يتزايد تعقيده إلى أن نصل إلى الذروة أو لحظة "التنوير" . كما أن هناك عنصرًا آخر يسهم فى خلو هذه القصة من الحبكة يتمثل فى تكوينها الشكلى الذى لا يمكِّن القارئ من أن يتوصل إلى إحساس حقيقى بموضعها فى الزمن ، أو بعلاقة السبب بالنتيجة ، ثم هناك هذا التفتت فى النص الذى تدعمه إشارات إلى نصوص ونوعيات أخرى متفرقة تؤدى أيضًا إلى الحد من طاقتها الدرامية أو ربما منعها بتاتًا .

وهناك صلة واضحة بين الشكل والمضمون فى هذا النص : عدم وجود التطور القصصى ، والتنافر بين الأجزاء المتباينة ، يعبِّران عن الثبات والركود اللذين تعيش فيهما النفس ، يصاحب ذلك أن الفعل الذى لا يتم – والذى يمثله الشكل(*) تتجاوب أصداؤه فى شكاوى زيد بن عبيد ، التى تشرح بالتفصيل سلسلة من الجهود الموءودة أو المجهضة [٨١] ، وفى نهاية الأمر فإن حقيقة أن تلك الشكاوى لا تُرسل أبدًا إلى عناوينها هى مثال آخر للفعل الذى لا يتم تحقيقه ، طالما أن المشكلات التى تثيرها تلاقى آذانًا صماء ، وهى فى آخر الأمر لا تنحل أبدًا [٨٢]

(*) أى عدم إرسال هذه الشكاوى إلى المرسلة إليهم .

هناك أيضاً شيء من التجريبية في اختيار الكاتب للمحتوى ، فبينما ينصب الكثير من النص على قضايا اجتماعية فإن الجزء الأخير : "رسالة من العالم الآخر" تجد راوى الإطار يحضر جلسة من جلسات تحضير الأرواح ، وكما يشرح للقارئ بلهجة توحي بأن ما يقوله طبيعي جداً :

"إلا أنني فوجئت بروح زيد بن عبيد تحضر الجلسة ، وتملي على الوسيط رسالتها التالية طالبة مني أن أنشرها فيما أنشر من رسائله" (٨٣) . لأول وهلة ، يبدو إدخال المعجز فيما هو إطار نصي واقعي في بقية فقراته ، أمر يلقي بالشك على مصداقية راوى الإطار ، الذي درج القارئ حتى الآن على أن يحس بالثقة - ولو نسبيًا - في حُسْن تقديره للأمور . من ناحية أخرى ، تظل هذه الظاهرة متمشية مع ما تحدثه من أثر تحذيري لدى القارئ موحية له بأنه برغم ما تتصف به من أيديولوجية سافرة ، فإنها ما تزال بنية فنية قبل كل شيء .

من حيث الأسلوب ، تتصف القصة بالالتفات العفوى إلى التعبيرات الخطابية والتشبيه والمجاز ، مما يكشف عن حوار بين أسلوب السرد واللغة ، التي تسود شكوى الموظف الفصيح . إلا أنه يجب أن نؤكد أن النص لا يحتوى على منظومة من الأسلوب المؤثر ، وعندما يحدث هذا فإنه يأتي عشوائيًا - إن لم يكن بشكل عصبي أو مضطرب - وحقًا ، فإنه بينما يبدو زيد بن عبيد طامحًا إلى أسلوب في الكتابة يتصف بالتعقيد والشاعرية ، فإنه لا يحقق نجاحًا في ذلك إلا بين آن وآخر ، والذي نتوقعه منه من الفصاحة والبلاغة كثيراً ما يأتي على هيئة أسلوب "غير رسمي" ، وكثيراً ما يشبه الحديث اليومي العادي ، والذي يكشف عنه هو محاولاته المشوبة بالإحساس بالحرج ، لأن يقدم نفسه لمن سيقرءونه على أنه إنسان متعلم ومستنير ، ولأن يكّيف حديثه ليتناسب مع ما يتصوره فيهم من مستوى عال وذوق رفيع . من ناحية أخرى ، فقد يُقال إنه يستخدم التعبيرات البلاغية والمجازية من باب السخرية ، ليعبِّر عن ازدرائه لهؤلاء الأفراد ، وعن رغبته الدفينة في أن يمتهنهم ويتحداهم .

وكما يحاول أن يجعل من نفسه رمزًا للفلاح الفصيح ، فإن زيد بن عبيد يبدو أنه ينثر في شكاواه خصائص معينة للكتابة العربية التقليدية .. فمن بين الأدوات التي

نجدها مثلاً السجع ، الذى تظهر أصداؤه فى الاسم ذاته – زيد بن عبيد – ويتمثل السجع فى عبارات مثل : "من الذى أخرج أمعاءك، ونثر أشلاءك ؟ [٨٤] ثم : "أين جمالك وزينتك ، وعبقك وخضرتك، وهدوءك ونظافتك ؟" حيث ضمير المخاطب يأتى متكرراً [٨٥] ، فى مواضع أخرى نجد السجع يأتى فى عبارات مأخوذة من نصوص إسلامية ؛ مثل : "وقاك الله شر الأسرار ، إنه الحليم الغفار ، والعليم الستار" [٨٦] .

إلا أنه – بصفة عامة – فإن زيد بن عبيد ينزع لأن يفضل أساليب تقل عن السجع فى مستوى التفنن – كتكرار الكلمات والعبارات ؛ فبجانب أنها تضفى رشاقة على أسلوب السرد ، فإنها أيضاً تعطى بنية للنص ، كما نجد فى شكواه لوزير المواصلات ؛ حيث يفتتح عدة فقرات بهذه الوصلة : " لن أحدثك عن ... "[٨٧] ثم يستمر فى ضجيجه بالشكوى بشأن قذارة عربات القطار ، وعن النشل والنوافذ المتكسرة وهكذا . لهذا الأسلوب بالقطع تأثيره الساخر ؛ فهو بإعلانه أنه لن يحدِّث المخاطب عن الموضوع (ثم يمضى فيفعل هذا نفسه) فإنه يعطى لحديثه مزيداً من التوكيد . وبالمثل ، فإنه فى رسالته إلى وزير التعليم ، يكرر عدة مرات أنه يود " الدخول مباشرة فى الموضوع"[٨٨] ولكنه يمضى فيتذبذب بإسهاب حول موضوع يريد مناقشته (وهو احتمالات أن تحصل زوجة ابنه على ترقية) فى حالات أخرى نجد التكرار ينصب على إشارات مرجعية ، كما يفعل وهو يكرر كلمات نمطية ذات مدلول (عادة للتأكيد على مضمون أيديولوجى) كما فى الازدواجات " رقى من لا يستحق ، وحرم من يستحق " ، " أصبح اللامعقول معقولاً "[٨٩] وفى مواضع أخرى نجد التأثير يبقى توكيدياً ، ولكنه فى معظمه تنميقى كما فى " كلما حاولنا الإمساك بك تسربت من بين أيدينا ، فنتحدث عنك ولا نراك ، ولا نستطيع الإمساك بك ، ونمسك بك لتفلت منا "[٩٠] ثم " يقع من يقع ، وينكسر من ينكسر "[٩١]

من غير ذلك من المعالم الأسلوبية : التشبيهات والمجازات ، كما فى : " لن أحدثك عن الأبواب – شقيقة النوافذ – نصف المغلقة كعيون الخبثاء "[٩٢] ، ثم : " كن يا سيادة الوزير كالشبع يقضى على الجوع ، والكساء يقضى على العرى ، وكالسماء تصفو بعد العاصفة ، وتدفىء كل من يحس بالبرد ، وكالنار التى تطهو النىء ، وكالماء الذى يطفىء الظمأ "[٩٣]

"إذا وُضع قارب المعدية على البر فبماذا إذن يمكن للإنسان أن يعبر ؟ وهل عبور النهر بالنعال طريقة حسنة للعبور . لقد حدث صدع فى السد فتدفق منه الماء ، وانفتح فمي للكلام . إن مكيال القمح قد طفح ، وكلما اهتز فإن الفائض منه ينتشر على الأرض ، وكل من يظلم آخر ، فهو كمن يكتم أنفاسه" . (٩٤)

كما تحتل المتضادات مكانًا واضحًا ، ونجدها فى إشارات متكررة : " برد الشتاء وغبار الصيف وصهده "(٩٥) ، " الفكرة والتنفيذ "(٩٦) ، " مصلحة الفرد ومصلحة المجموع "(٩٧)

من الخصائص التى يتميز بها فن الرسائل فى الأدب العربى القديم ما نجده هنا فى استخدام زيد بن عبيد للصيغ النمطية ، كما فى رسالته إلى وزير المواصلات . وقد جرت التقاليد فيما مضى على افتتاح الرسالة بالبسملة ، ولكن زيد بن عبيد يبدأ شكواه هكذا :

" باسم آلاف الموظفين الغلابة دافعى الضرائب ، وباسم أبنائهم وبناتهم الطلبة فى الجامعات والمدارس الثانوية والإعدادية والابتدائية ، وباسم العمال ومصانعهم التى تتوقف كلما تعطل هذا الشريان الحيوى المسمى مترو حلوان . باسم باعة الخضار الذين يملأون ردهات المترو بقففهم وزكائبهم المبتلة بالجرجير والنعناع والخبيزة والسبانخ ، باسم الجمهور البسيط الذى يزحم عربات المترو فى كل عيد باحثًا عن رئة يتنفس من خلالها "(٩٨) .

كما يستخدم الأسئلة البلاغية ؛ كهذه : "ألسنا ندفع ضرائب مقابل خدمات" (٩٩) ، "لسنا إلا تروسًا فى آلة ، وما عساه يفعل الترس الجيد فى آلة صدئة ؟" (١٠٠) ، كما يستخدم صيغ المخاطبة ؛ كما فى إعلانه لوزير المواصلات : "باسم كل هؤلاء أتوجه إليك يا سيدى الوزير" (١٠١) ويكرر استخدام حرف النداء "يا" كما فى : "وأنا أرفع التماسي إليك ، يا من يستطيع التنفيذ" (١٠٢) وفى : "يا مرشد كل غارق إلى البر نج من غرقت سفينته" (١٠٣) .

من المعالم الأخرى لهذه القصة أنها تشير إلى أنماط أخرى من التأليف – مثل المرثية ، والتى تأتى كعنوان لأول شكاوى زيد بن عبيد – والمرثية هنا ليست كذلك ؛ من حيث التكوين البنيوى للمرثية التقليدية ؛ وهى لا تفى إلا بالقليل من خصائصها ،

والواقع أن الشيء الوحيد الذى تشترك فيه معها هو أنها تنعى محبوبًا ، وهو فى هذه الحالة القاهرة . وتتصف المرثية باللهفة ، وكثيرًا بالمرارة كما فى : "كيف أطلت – يا قاهرة – مآذنك وأبراجك الطاهرة ، على ألف ألف قانورة ، وألف ألف مستنقع ؟" (١٠٤) . وهناك خاصية أخرى مشتركة وهى استخدام الفاصلة : "آه .. لم يكن يومك يا قاهرتى المقهورة " (١٠٥) ، وثالثة تتعلق بصوت الشاعر المنتحب ، وأولئك الذين يتحدث باسمهم . ومثل زميلاتها ؛ فإن "مرثية" أنشودة باكية بصوت منفرد ، ولكننا نحس أن زيد بن عبيد يعبِّر عن المجموع ، كما كان يفعل أسلافه ، وهو – مثلهم – يشير إلى فقدان المكانة والأمن اللذين خسرهما المجموع نتيجة لموت المحبوب ، وهى يعطى صوته للتعبير عما يعانونه من حزن وقلق ومخاوف . ثم إنه أيضًا يعبِّر عن كراهية لأعداء الفقيد(*) ، واحتقاره لهم ، ويبدو كما لو كان يشركهم فى التسبب فى موته ؛ وبذلك فإنه يستغل صيغة الرثاء لأغراض دعائية ، أو كوسيلة لدعوة المجموع لاتخاذ إجراء سياسى .

كذلك هناك خاصيتان إضافيتان للمرثية ؛ أولاهما هى "التشخيص" :

كيف شوهوا حسنك ، ملأوا بالبثور خدودك ، وبالتجاعيد والأخاديد وجهك ، وأصبح كل من يساوى ولا يساوى يسخر منك . (١٠٦)

وثانيهما المجاز :

كيف خرج من رحمك خونة عقدوا معاهدة ملعونة مع الذباب ، صديق الموت والعذاب ، بمقتضاها هيأوا من النفايات فراشًا وثيرًا ، ومن المقرفات المعديات طعامًا هنيئًا وفيرًا ؟ (١٠٧) .

مجمل القول إن زيد بن عبيد ينحو لأن يلوى أو يقلب خصائص المرثية الكلاسيكية ، كما يتضح من توجيه "مرثية" إلى مكان يحيله إلى شخص ، وليس لرثاء شخص راحل . والأكثر من ذلك دلالة أنه – بعكس ما ينتظر – يعمد إلى أن يعكس عمل المرثية : فهى – نمطيًا – تؤدى وظيفة مدح المتوفى ، وحصر مناقبه وذكر أمجاده ، والاحتفاء بمنجزاته ؛ من حيث أنها تعتبر مما يعود على الجمع نفسه .

(*) المقصود القاهرة (المترجم) .

وهى فوق ذلك ، تدور حول الفضائل الأخلاقية التى كان يتصف بها الراحل ، كالألمعية والإقدام والأريحية والوقار [١٠٨] ، لكننا فى "مرثية" نجد بطلة نالها الهوان والسقوط ، مجردة من كل فضيلة ، ملعونة وممتهنة ، وليس هناك ذكر لشجاعة أو مجد ، بل إن النص لا يشير إلا إلى الضعف والمذلة . ولعل أكثر الأمور مأساوية هو حقيقة أن الذين أدوا بالقاهرة إلى الخراب ليسوا أعداءها ، بل قومها أنفسهم ، كما نرى فى قول زيد بن عبيد : " كيف استباحك أبناؤك ، وفعلوا بك ما لم يفعله أعداؤك؟ " [١٠٩] ، وبذلك فإن "مرثية" تتخذ موقف السخرية والازدراء من مثالب مصر وحماقاتها بدلاً من أن تحتفى بأمجادها وعظمتها الحضارية .

يشير النص أيضًا إلى "الدعاء" ؛ وهو – فى نطاق الديانة الإسلامية – ابتهال إلى الله يؤدى فيه المتحدث صلاة للرجاء ، سواء بالنيابة عن نفسه أو غيره ، أو حتى ضد هذا الغير[١١٠] ، وبينما يؤخذ الدعاء إلى حد كبير على أنه صلاة شخصية ، فإن ابتهال الفرد المسلم يمكن أيضًا أن يؤدى من أجل خير الجماعة " من حيث أن الدعاء يمكن أن يؤخذ على أنه صلاة أو رجاء من أجل الخير ، وخصوصًا من أجل صلاح أمر المسلمين جميعًا ، ولصحة النفس ، وخير المتقدم بالدعاء والآخرين" [١١١] وهكذا فإن الشكوى الخامسة لزيد بن عبيد تحمل عنوان "دعاء" ، تتخذ شكل الصلاة المشفوعة بالرجاء .

اللهم أصلح ضمائرنا حتى نصلح مواصلاتنا .

اللهم نظف عقولنا وشوارعنا من المستنقعات والقانورات .

اللهم طهر قلوبنا حتى تطهر أيدينا من الرشوة ، وألسنتنا من النفاق ، وتصرفاتنا من الإهمال واللامبالاة . [١١٢]

وتتميز العاطفة التى تكمن وراء "دعاء" ، بأنها دافقة ، وتبدو "دعاء" أنها بناء يقوم على حس بالوعى الشخصى ، والرغبة فى التعبير الساخر ، برغم أن الأفكار التى تعتمد عليها صادقة وأصيلة ولاشك فيها ، وكما يظهر من الفقرتين التاليتين ؛ فإن زيد ابن عبيد يستخدم صيغة الابتهال فى سبيل التعامل مع أدواء مصر الاجتماعية والسيكولوجية والسلوكية :

"اللهم أعطنا القدرة حتى نصفق للمتفوقين ، لا نضع العراقيل أمامهم ، ولا نحقد عليهم ، بل نهئ لهم كل فرص التفوق فنزيدهم تفوقًا . وأعطنا اللهم الحكمة حتى ندرك أن الأمة التى يحكم فيها متوسطوها على متفوقيها بالإعدام أمة محكوم عليها بالعدم (١١٣) .

اللهم أعطنا الإيمان بأن قدوة الكبار للصغار ، والتخطيط والنظام ، والجهد والإنتاج ، والثواب للمحسن ، والعقاب للمسئ وليس العكس ، واحترامنا حرية الرأى مع اختلافنا معه هى العصى السحرية فى عالم اليوم ، تنصرنا على أعدائنا ، تهبنا المهابة ، ترفع عنا كابوس الغلاء ، وأزمة السكن والمواصلات ، تشفى تعليمنا من أمراضه ، تنقذ مستشفياتنا من وهدتها ، وترفع عنها غمتها ، تنظف شوارعنا ومياهنا ". (١١٤)

بالاختصار ، تمثِّل "دعاء" نوعًا من جدول الأعمال السياسى ، أو من برنامج للالتماسات يمكن به معالجة مشكلات مصر .

كما ذكرنا فيما سبق ، فإن "شكوى" لا تتصف إلا بقدر ضئيل من التطور السردى أو الدرامى . وهناك سبب واحد أخير لهذا ؛ وهو أن هذا العمل هو بصفة أساسية نص من الأفكار ؛ وهو يتخذ شكله هذا بمقتضى ما يكمن وراءه من اهتمامات أيديولوجية ، وقد ظهر فى وقت كان السخط الشعبى يتزايد فى مصر ، والإضرابات تحدث كل يوم تقريبًا ، وبعد ظهور الجزء الأول من هذه القصة بشهر ، وقعت حوادث الشغب التى أُسميت مظاهرات الغذاء ، والتى شملت البلاد كلها ، فى نص كهذا يعبِّر عن مضمون أيديولوجى سافر ، تصعب مقاومة الإغراء بالبحث عن أدلة للموقف السياسى للمؤلف نفسه ؛ إذ إنه - مثل زيد بن عبيد - فإن الشارونى وغيره من المفكرين المصريين أحسوا بأنهم يعانون الغربة ، وأنهم مبعدون عن الدولة وعن المجتمع أيضًا ، ولكنهم يفتقدون الثقة وأيضًا الوسيلة للتعبير عن الورطة التى هم فيها . وهكذا فإن الكاتب باختلاقه لشخصية مثل زيد بن عبيد ، يُوجِد منبرًا للتعبير عن آرائه لايتوفر له بغير ذلك ، وهو يهيئ له أن يمارس النقد من بعيد بحرية نسبية (١١٥) .

بالنظر إلى ماتتسم به شكاوى زيد بن عبيد من الصراحة واللذوعة ، فإن عدم إرسالها يبدو أمرًا مأسويًا وغريبًا ؛ وهى حتى عندما يحدث فى النهاية أن "تنشر" بواسطة راوى الإطار ، فإنها تفقد شيئًا من مصداقيتها باعتبارها أصبحت واردة

على لسان طرف ثان ، أو ربما ثالث ، وبذلك تكتسب بعداً من الشك ، وتصبح نوعًا من "القصة" . الذى يقوله لنا هذا هو أن الخوف من الآخر ما يزال واقعًا ، وأنه بينما تظل النفس الداخلية تحتج ، فإن النفس الخارجية - الواعية بأحوال المجتمع - تستمر فى ممارسة الرقابة ، وتظل على ما هى عليه من كتمان وحذر . وبالتأكيد فإن عنصر الخوف ما يزال نبرة عالية ، من خطر الانقضاض على من ينتقدون النظام ، إلى الـ "بارانويا" التى تسبب الاحتراس من جواسيس إسرائيل ، إلى حقيقة أن أبناء زيد بن عبيد يحثون راوى الإطار على أن يتجنب نشر أى مزيد من رسائل أبيهم (١١٦) ، الذى يدل عليه هذا هو أن المزاج القومى الذى اتصف بالثقة والنشوة فى أعقاب حرب السادات ضد إسرائيل لم يدم طويلاً ، وسرعان ما أخلى مكانه للخوف المتجدد والشلل الاجتماعى .

٣ - اعترافات ضيق الخلق والمثانة ١٩٨١

لأول وهلة تبدو "اعترافات ضيق الخلق والمثانة" (١١٧) أنها قد تخلت عن التفاؤل الظاهر فى "الأم والوحش" ، وأنها قد وثبت عائدة إلى تشاؤم "الزحام" و "لمحات" . بينما يصدق على "اعترافات" أنها تشترك فى الكثير مع هاتين القصتين ، فإنه قد يكون أكثر دقة أن نقول إنها تحتوى على مزج لمراجع تُستمد من مجال أكثر اتساعًا ، ومن عديد من النصوص - منها "الأم والوحش" و "نظرية" و "شكوى" مما ينتج عنه نص خفى الديناميكية والنشاط الفعال ، تمتد مرجعياته إلى الحياة المصرية فى أوائل الثمانينيات .

أول ما يربط "اعترافات" و"الزحام" و "لمحات" هو استخدامها لضمير المتكلم بواسطة راوٍ - لا بطل ، منتزع من العالم المحيط (١١٨) . الأمر الثانى هو موضوع الإجرام ؛ فالراوى هنا قد أودع السجن لمهاجمته جاره الشاويش فى الشرطة ، وإحداث إصابات جسدية به ، وهو فى انتظار الأخبار بشأن مصير ضحيته ، وبالتالى مصيره هو . الأمر الثالث هو موضوع كسر الحظر - أو "التابو" - المفروض على الأمور الجنسية ؛ فهناك فى النص إيحاء بأن الراوى كان يمارس علاقة غير مشروعة مع زوجة الشاويش - محاسن ، ثم رابعًا : العلاقة بين القلق وعدم الاتزان ، عندما

تعمد محاسن إلى إغلاق دورة المياه ، ومنع الراوى ضيق الخلق والمثانة من استعمالها ، فإنه يتفجر غاضباً ، وفى ثورته وحمأة ما هو فيه من إحباط ، يطعن زوجها فى رقبته بزجاجة مكسورة .

يبدو هذا الهجوم لأول وهلة أنه إحدى جرائم الانفعال النمطية التى تقع فى لحظة غضب حاد أو جنون . والراوى - الذى يقر بأنه قد سبق له أن ارتكب عدداً من الجرائم القليلة الشأن فى الماضى يصر على أنه "أما هذه فجريمتى الكبرى ، وأظنها الأولى والأخيرة" (١١٩) ، إلا أن سياق اعترافات الراوى يبدو أنه يثير الشك فى أن هذا الهجوم كان من النوع الذى يأتى من نزوة طارئة ، ويكشف عن عدد من العوامل التى شاركت فى وقوع الجريمة ، ويجعل جذورها تمتد إلى حلقات فى سلسلة من الصدمات المتطورة . ومع ذلك فإنه لم يتم التوصل أبداً إلى سبب أو دافع تعزى إليه كلية ، ويظل الراوى نفسه حائراً بشأن أفعاله حتى آخر لحظة :

هل كانت ثورة زوجها علىّ مجرد ثورة لكرامة زوج أهينت زوجته فى معركة كلامية ؟ فبينى وبينها باب دورة مياه مغلق ، وأنا رجل وهى امرأة لا ينبغى أن تتجاوز المعركة الكلمات ، وإن جاز أن ترتفع إلى حد السباب . أو تراها بسبب ريبته مما كان يدور بينى وبينها من مناورات من ورائه . لابد قد تسرب بعض فحيحها إلى أذنيه ؟ وهل ترى تهورى عليه - الذى وصل إلى حافة الذبح - لمجرد أنه حاول أن يلقننى درساً لن أنساه - على حد تعبيره - انتقاماً مما لحق بزوجته من شتائم ، أو كى أزيحه من الطريق حتى يخلو الجو لنا ؟ يبدو أن ضربتى كانت أعنف مما قدرته لها ، فها هى ذى زنزانتى تخلو منه ومنها أيضاً . (١٢٠) .

بالإضافة إلى المشاركة فى الموضوعات الرئيسية ، فإن "الزحام" ، و "لمحات" و"اعترافات" تشترك أيضاً فى توتر عام يسود لهجة السرد ، وقد جاءت حالة مزاجية من القلق لتحل محل التحدى السافر الذى رأيناه فى "الأم والوحش" ؛ وهى تتصف بلهجة خافتة قوامها الكبت والعصبية والخلل العقلى . من غير ذلك من الخواص ازدواجية فى الرأى والشعور ، يتجدد تأكيدها - ومعها سلوك عدائى فى بعض الأحيان - نحو شخصيات السلطة فى جميع صورهم - سواء كانوا الشرطة أو القضاة أو المعلمين أو حتى الوالدين . الراوى الذى يحدِّثنا هو - مرة أخرى - رجل أصله من الأقاليم يفد إلى القاهرة ، ويزعم قائلاً "كنت مشفقًا منها مشوقًا إليها" (١٢١) ، ثم هناك حقيقة أنه ،

مثل فتحي وموجود ، لديه طموحات أدبية ، إلا أنه لا يملك الذكاء ، ولا "المواهب" لتحقيق النجاح" (١٢٢) . ونحن نجد أيضًا نوعًا من الاستمرارية فى اختيار موقع الأحداث ، فـ "اعترافات" تُروى من داخل حدود زنزانة السجن ؛ فهى صدى لعنبر المجانين الذى كان فيه فتحي ، والسطح الذى وُجد فيه موجود "حصنى ومصيدتى" (١٢٣) ، ولعل أكثر هذه الاعتبارات دلالة هو أن هذا النص ينم عن عودة إلى المواقع المألوفة ، وإلى أصوات الزحمة وأحاسيسها ، كما نرى من هذه الفقرة التى يصف فيها الراوى بيئته السكنية :

"فرحت بسكنى مع ابن عمى ، يخفف عنى غربتى - فى مدينة مزدحمة كالقاهرة ؛ لا يعرف فيها الجار جاره . وكان معنا ثالث ورابع يشغلان الغرفتين المتجاورتين الأخريين . الصالة والمطبخ ودورة المياه مرافق عامة مشتركة .

عندما خلت الغرفتان المتجاورتان حلت فيهما أسرة من أب وأم وخمسة أطفال ؛ أربعة أطفال فى غرفة ، والوالدان وطفلهما الرضيع فى غرفة ، لا يهم وجود طلبة عزاب مثل : ابن عمى ، ومثلى فى الشقة نفسها ، فالزحام يفرض تقاليده (١٢٤) .

إستراتيجيات مقاومة محو الذات

إلا أن المعالم التى تميز "اعترافات" عن "الأم والوحش" و "لمحات" لا تتضح لنا إلا عندما ننتقل إلى قضايا الهوية . إذا توصلنا إلى أن الراوى هو النفس المروية ، فإن أول ما نلاحظه هو أنه - بخلاف فتحي وموجود - ليس له اسم يُعرف به ؛ وهو أكثر الأمور دلالة فورية على هوية الفرد (بل والجماعة) . ومن هنا فإن القارئ يتولى بناء النفس من تركيبة من العلامات الواضحة فى النص وبيانات السيرة الصلدة ، مستنبطًا مما يرويه أنه ذكر ، وأنه فى أواخر العشرينيات أو أوائل الثلاثينيات (١٢٥) ، وأنه أعزب ، وأنه يشتغل محصلاً لدى إحدى شركات التأمين ؛ وهو يقدِّم نفسه للقارئ مستخدمًا صيغة سبق أن استخدمها فتحي : "أنا ضيق الخلق والمثانة فلان بن علان بن ترتان" (١٢٦) ، افتقاره إلى اسم يكشف عن علاقته بالمجتمع ، إنه "لا أحد" ، منسى ، أو مجرد شخص لا يلاحظه أحد ، وأنسابه التى يوردها هنا توحى أيضًا بأنه ينحدر من سلالة من أمثاله الذين يحظون بالتجاهل ، ولا أحد يعترف

بهم . من المهم أيضًا حقيقة أن الخاصية الوحيدة التى تلحقها النفس بذاتها هى إدراك الآخر "للحالة" التى هو فيها - وهى حدة طبعه ، وعدم قدرته على التحكم في جهازه البولى .

من بين الآخرين المتعددين فى النص ، أكثرهم ظهورًا هو الآخر المهيمن ؛ وهو موضع السطوة والعقيدة والقانون . ويمتلئ النص بعملائه ؛ منهم : أم الراوى ، التى تعلمه كيف يستعمل المرحاض ، "الأبله" المتجهمة التى لم تكن تأذن له بالخروج من غرفة الدراسة إلى دورة المياه ، عايدة ، ابنة مأمور المركز ، التى يحبها وهى لا تبادله الحب ، محررو الصحف ، الذين يرفضون نشر أشعاره ، الشاويش عرفة الذى يهجم هو عليه ، المحقق فى النيابة . مرة أخرى ، يقوم الآخر بدور الأنا الأعلى ، ويكبت الحاجات والرغبات الأساسية للنفس ، وهو يتمتع بالجاذبية والسطوة ، لكنه لا يطال ، بشكل يُحدث الإحباط ، والآخر ، باعتباره أنا أعلى ، هو أيضًا تَجَلٍّ للنفس المثالية للراوى ، ونحن نرى هذا فى الطريقة التى تستخدمها النفس فى تعريف الآخر الحضارى ، أوروبا ، بدورات مياهها النظيفة الصحية ، و تقديم وسائل راحة عمومية باهرة ، ثم بأنشطتها الثقافية المتطورة كالمسارح ودور العرض وقاعات الموسيقى . إن أوصافًا مثل : "لم يبهرنى شىء مثلما بهرتنى دورات المياه ؛ أضواؤها نظافتها ، جمالها المعمارى ، ورائحتها العطرية" (١٢٧) ، لتكشف عن آخر نادرًا ما نجد تمجيدًا لروعته أو انبهارًا به .

ويهيئ النص أيضًا بعض التفسيرات المبدئية لحالة النفس ؛ ومنها الغيرة بين أفراد الأسرة والهوس الطفولى :

" روت لى أمى أننى منذ عامى الثانى لم أعد أبول على نفسى على خلاف الأطفال الذين فى سنى ، وكانوا يتعجبون ، وبه يفخرون أمام ضيوف الأسرة ، غير أن مجئ أخى الأصغر ، فى اليوم السابع على وجه التحديد - وكنت قد تجاوزت الرابعة .. اكتشفوا أنى بللت نفسى ليلاً ، صرخت فى أمى : هل سأعتنى بك أو بأخيك الأصغر ، أنت الآن كبرت ، والكبار لا يبولون على أنفسهم . فى الليلة التالية اكتشفت أمى أن صراخها لا أثر له . انهالت علىّ ضربًا ، ومرَّغت أنفى فى ثيابى المبلولة فزدتها بدموعى بللاً، فى الليلة التالية هددتنى بحرق "حمامتى" فصرخت وبكيت ، قبَّلت يديها وتوسلت ، وَعَدْتُ ، بل أقسمت" (١٢٨)

عندما زارنا قريب متعلم شكوا له من قذارتي وعنادي ، أفتى لهم - هكذا رووا لي فيما بعد - أن تلك غيرة من أخي الأصغر ؛ لأنه يستأثر باهتمام أمي ، وأنني أريد أن أقول لهم إنني مازلت طفلاً في حاجة إلى عناية أمي وحبها وحنانها مثل أخي . (١٢٩)

إلا أن النص يشير أيضاً إلى نفوذ الآخر ، موحياً أنه يمثل مصدراً للمأزق التعس الذي تعانيه النفس . الآخر يشهر سطوته على النفس ، ويعاقبها ويذلها ، ومن بين توقعاته المجتمعية المسبقة أن النفس ستكون مدربة على أن تتحكم في وظائفها الجسدية ؛ وبذلك فإن الآخر يدركها على أنها ضعيفة ومنحلة وعاجزة عن التحكم وخارجة عن المألوف ، وهي - بما تتصف به من انسياب البول والاضطراب العصبي الذي لا قبل لها به - محكوم عليها بالعداء للمجتمع والإجرام ، وضعف المثانة عندها دليل على الضعف الجسدي والعقلي ، ثم المعنوي والأخلاقي في نهاية الأمر .

تتوافق جميع التعاملات بين النفس والآخر مع الفعاليات التقليدية لعلاقة العبد بسيده ، أما "المصالحة" فلا يحدث التوصل إليها أبداً . والنص يتميز بتوتر ملموس ، يدل على عملية شد وجذب ، قمع ومقاومة . وكالمعتاد ، يجاهد الآخر ليكبح النفس بالقوة ، ويجعلها ترضى بذلك ، من خلال عملية تطبيع (بمعنى أيديولوجية يرسيها الخوف ، والتهديد بالعقاب) ، ثم بالانعزال عن المجتمع إذا لم ينفع شيء آخر . هذا المسار الأخير يبرره الزعم بأن سلوك النفس يجعلها "غير مطيعة" و "غير عقلانية" ، إلى جانب ما قد يصيب المجتمع من عدم الاستقرار نتيجة لذلك . وأنا أرى أن الخطر من جانب الآخر المهيمن على وجه العموم (سواء كان حقيقياً أو مدركاً) هو الذي يكمن في جذوره القلق إلى حد الهوس عند الراوي ، وليس العوامل الطارئة مثل ولادة فرد جديد في الأسرة .

من السهل هنا أن نفترض أن النفس في "اعترافات" تأتي مصبوبة في قالب فتحي وموجود دون غيره من القوالب ، إلا أننا قد نرى أيضاً أنها ما تزال سليلة أم سيد ؛ من حيث أنها تنهض لتقاوم الآخر المهيمن وتتحداه ، أو تتنقص منه حيث يتسنى ذلك . الواقع أن محاولاته غير موفقة بصفة عامة ، لكن أهميتها تتمثل في الإقدام على فعل المقاومة أصلاً . وتستخدم النفس في المقاومة إستراتيجيات متعددة : أولها أن تزيح فكرة أن عدم وجود الاسم يحرمها من الإحساس بالهوية ؛ لأنه ببقائها

بدون اسم توفر في النهاية على ذاتها حالة التبعية التي تنتج عن التسمي – وهي عملية يحض عليها الآخر، وتأتي بناء على رغباته . يلي ذلك أنه مع أن غياب الاسم قد ينفي الحس بالهوية الشخصية ، فإنه لا يستبعد تنمية الإحساس بالهوية الجماعية . وكما يبين الراوي فإنه بينما نجد أن "اعترافات" بشأن سنواته المبكرة تتصف بمشاعر المنبوذ ، فإنه بعد ذلك يصبح مدركًا لحقيقة أن هناك من هم على شاكلته ، ويكبر ليرى نفسه عضوًا في جماعة متميزة ثقافيًا . وهكذا فإننا قد نرى أن الراوي يجد – وليس يفقد – في هذه الجماعة إحساسه بذاته كفرد ، وأن الكنية "ضيق الخلق والمثانة" هي في واقع الأمر تسمية ينتقيها لنفسه واعيًا ، وليست مفروضة عليه من خارجه ، وتدل على حسه بالهوية الجماعية .

الأمر الثاني هو أننا قد نرى أن النفس تبذل مقاومة فعالة لمحاولات الآخر تطبيعها ، أو إلحاقها بالمجتمع ؛ وبذلك تحيل الصورة السلبية التي سبق أن رسمتها لذاتها إلى صورة إيجابية من خلال ذلك . ويتوصل الراوي إلى هذا بأن يستخدم القوة التي يستمدها من هوية الأقلية ، وبأن يعبئ أقرانه الذين يعانون ما يعانيه لتتكون منهم "رابطة ضيقي وضيقات الخلق والمثانة" (١٣٠) . وهذا العمل السياسي يخدم هدفين : فهو – أولاً – تأكيد لتميز هذه الجماعة عن بقية المجتمع ، بدلاً من أن يكون التماسًا بذوبانها فيه ، وثانيًا – يوجِد منصة يعبِّر منها الراوي عن رؤيته لنظام اجتماعي يتصف بمزيد من العدالة ؛ حيث تُحترم حقوق هذه الأقلية وتُراعى . وهو بهذا يجعل اعترافاته تعمل كجدول أعمال أو بيان (مانيفستو) لهذه الرابطة ، يوضح أهداف "نشر الوعي المثاني" (١٣١) ، و "رسم خرائط توضيحية ، وعمل رسوم بيانية بدورات المياه العمومية في مدن العالم الرئيسية" (١٣٢) وإنشاء فروع لرابطتنا في المدن المصرية من أسوان حتى الإسكندرية (١٣٣) ، ثم ثالثًا – نجد النفس تقضي على الأسطورة التي غُرست فيها منذ الطفولة المبكرة ؛ وهي أنه لكي يعتبر المرء "رجلاً" فإن عليه أن يتعلم أن يتحكم في وظائفه الجسدية . وهو ما يدلنا على الكثير من قيم المجتمع "المهذب" ، والطريقة التي يتوقع أن يتبعها الفرد في تصرفاته . وكما تعرف النفس جيدًا ، فإن المشكلة التي تكمن في مثل هذا المدخل المتصلب هي أنه يفشل في أن يأخذ في اعتباره احتمال الفشل الآدمي . وبهذا فإن النفس عندما تعمد إلى فضح

زيف ما يُسمى بالمجتمع المهذب ، وإلى محو أسطورة الارتقاء بالسلوك الرقيق ، فإن هذا قد يكون أسلوبها فى الانتقام :

"فدورة المياه هى آخر مكان يهتم أصحاب البيت بتهيئته ، ولا يخطر على بال الكثيرين منهم أن ضيوفهم قد يغادرون حدود الصالون الذى بذلوا كل الجهد حتى يجعلوه واجهة البيت ، وقلما تضع ربة البيت هذا الطلب الغريب المفاجئ من أحد ضيوفها موضع الاعتبار ، فما أكبر النقلة من صالون البيت إلى دورة مياهه ، وهكذا يُطلب منى أن انتظر قليلاً – ومثانتى تكاد تنفجر ، فتشغلنى عن كل شىء حولى – ريثما تنتهى ربة البيت من تهيئة دورة المياه فى محاولة أن تجعل منها صالونًا آخر، وتهيئة الطريق إليها . كأنما تدرك أننى إذا كنت مشغولاً عن كل شىء فى رحلة الذهاب فلن أكون كذلك فى رحلة العودة ، ستتغير شخصيتى تمامًا ، أهدأ بعد توتر ، أفلت من عالمى الكابوسى ، من سجن مثانتى ، لتطل مشاعرى من جديد على العالم الخارجى ، فأنتبه فى عودتى إلى ما لم أنتبه إليه لحظة محنتى ؛ لهذا فلابد أنها تنزع من الطريق أية كراكيب مبعثرة قد أتعثر فيها ، أو لعلها تخبئ أكوام الغسيل المتسخ فى المطبخ . وتشد السيفون ، ليجهش – إن كان سليمًا – بماء فوار مكتسح ، وتكسو المرحاض وما حوله بقطع الزينة ليصبح كأنه كراسى الصالون ، وتضع فيه ما يعطره كأنما وُجد لغير ما أنشئ له " (١٢٤) .

وكما يقول علاء الديب ، "اعترافات" لا تصوِّر فقط أزمة الراوى والمأزق الذى يعانيه ، بل تفصِّل "أزمة الحضارة ، وأزمة الطبقة المتوسطة ، التى تحاول دائمًا إخفاء الحقيقة المؤلمة بكثير من الخدع والزواق" (١٢٥) . لكن النص يشير أيضًا إلى مفارقة لا تُصدق : فبينما تعمد الطبقة الوسطى فى سبيل تجنب الاعتراف بـ "قذارة" وظائف الجسد ، إلى أن تجعل دورات المياه فى بيوتها تبدو فى أناقة غرف المعيشة ، وتضفى عليها نفس الروائح الزكية ، فإن نفس هذه الطبقة – بما تحتويه من وزراء ورسميين كبراء وما إلى ذلك – قد قامت بإغلاق دورات المياه العامة ؛ وبذلك جعلت البلد تزداد قبحًا وينخفض مستوى الصحة العامة فيها نتيجة لذلك (١٢٦) . وبالنسبة للنفس فإن هذا يشكل نوعًا من العقاب ؛ إذ إنه يحرمها من مصدر نادر للراحة والأمان .

هناك إستراتيچية رابعة؛ هى أنه بينما نجد ديناميات العلاقات فى البيئة الصغيرة التى يعيش فيها الراوى تدل فيما يبدو على ضعفه وهشاشته ، فإن حديث الراوى يُظهر أن هذه نفس منهمكة فى حمأة هجوم مضاد ، والنص يمتلئ بالثقوب الناتجة عن أفعال العدوان ضد الآخر : الراوى فى طفولته يخبط حكرش ابن الشرطى بحجر على رأسه ، وعندما يكبر فإنه يطعن الشاويش عرفة بزجاجة . وبالمثل فالراوى فى طفولته يغرق طوابير النمل بأن يبول عليها (١٢٧) ، وهو ما يصبح فى سن البلوغ رمزًا للتعبير عن الذات ، وصيحة من أجل التضامن معه فى الأقلية التى يمثلها بمثانته الضيقة ، وكما يقول الراوى لطبيب المسالك :

– أريد أن أبول على العالم كله

– أنت شديد الطموح

– بل شديد الإحباط ، أزالوا دورات المياه من مدينتى (١٢٨)

من الوجهة السيكولوچية ، هذه التعبيرات عن التمرد والازدراء هى أفعال تحويلية ، يقوم فيها الراوى بإحالة صراعاته التى لا تنحل إلى أشياء تقوم مقامها . وبذلك فمهاجمته حكرش أو الشاويش عرفة ؛ هى ضربة توجهها النفس للآخر المهيمن ، وبواله على النمل تعبير عن رغبته فى محو النظام الاجتماعى، الذى هو – بخلاف رغبته – جزء منه .

الحديث الاعترافى وقضية الحرية

كما هو واضح من العنوان ، فإن القصة نموذج لحديث اعترافى ، والاعتراف نمط من السيرة الذاتية "يعتمد على أمانة الكاتب فى إقرار خطاياه وأخطائه السابقة ووصفها" (١٣٩) . من حيث تكوين النص ؛ فهو يتسم بالتأمل والاستغراق الفكرى ، ويكتسب طابعه التفصيلى من مقاطع تيار الوعى أو تداعى الأفكار ، محمّلة بذكريات تمتد إلى طفولة الراوى . وبافتقار النص إلى ما اتسمت به أعمال سابقة من خصائص انعدام المنطق ، وعدم الترابط ، فإن اعترافات الراوى تأتى على وجه العموم متصفة

بالسلاسة والانضباط ، وبحس أكثر وضوحاً بالعلاقات بين الأسباب والنتائج ، وبدرجة كبيرة من التجاوز والتقارب بين الأجزاء . وهناك سلسلة من الارتدادات الزمنية تعمل على تنمية عملية السببية هذه ، مما يعين القارئ لا على مجرد تجميع الأحداث المتناثرة مع بعضها البعض فحسب ، بل أيضاً على فهم العلاقات المتسمة بالمفارقة والتناقض بين التطور الاجتماعي للراوي ، وبين حالتيْ ضيق الخلق والمثانة ، اللتين يعاني منهما .

كما ينضبط نص الاعتراف بواسطة شذرات الحوار التي تتخلله بين صوت الراوي ، وصوت المحقق الذي يستجوبه ، ثم - في موضع آخر - بينه ، وبين طبيب المسالك البولية (انظر الحاشية (١٣٨) فيما سبق) . ولما كان في مفهومنا أن الراوي يقبع وحيداً في زنزانته ، يمكننا أن نفترض أن هذا الحوار يأتي من ذاكرته ، ولا يدور أمامنا بين الشخصيات المشتركة فيه . علينا أن نلاحظ أنه ليس واضحاً ما إذا كان الراوي بمفرده فعلاً ، وهناك إشارة عفوية - وإن تكن منعزلة - إلى مستمع لهذا الراوي ، لا يظهر لنا بشخصه ، بل نستنبط وجوده ، كما نجد في إعلان الراوي عن حالته "مثانتي ، .. لا تؤاخذني .. توشك أن .. أوشكت .. انفجرت" (١٤٠) ، فمن ناحية ، يمكن لهذا أن يدل على وجود رفيق له في الزنزانة ، لكنه أيضاً يمكن أن يكون علامة على أن الراوي يكلم نفسه .

يمثِّل الهجوم على الشاويش عرفة المحور الذي تدور حوله الاعترافات ؛ وهو أكثر العوامل أساسية في تقرير مصير الراوي . وإذ يتنامى خطر حكم الإعدام بحتمية متزايدة ، فإن الراوي يبدو وكأنه يرى (مثل موجود قبله) أنه ليس هناك عقوبة أسوأ من الاستمرار في الحياة ، وكما يعلن في بداية اعترافاته "في الساعة الخامسة إلا ثلاث دقائق كنت إنساناً محكوماً عليه بالحياة ، في الساعة الخامسة ودقيقتين أصبحت إنساناً شبه محكوم عليه بالموت" (١٤١) .

وهكذا فإن هذه الدقائق الخمس التي وقع فيها الهجوم كانت كافية للآخر لكي يقرر مصير النفس (١٤٢) . هذا البيان الافتتاحي المثير يحدد لهجة النص بأكمله ؛ إذ بينما تبدو فقراته المتوازية وكأنها توحي بتوازن قلق ، فإنها في الواقع تكشف عن أن وجود النفس أمر مشكوك فيه .

كما يخلق الأسلوب حساً بالهياج عند الراوى ، وبالقيود الخانقة المثيرة للجنون ، التى يفرضها عليه عالمه ، والنص – مثل الراوى – يحاول أن يحتفظ بما يشبه التوازن ؛ فالجمل والفقرات تأتى بعناية بالغة بالسيطرة عليها ، والتحكم فى أطوالها ، وإن كانت كثيراً ما تكون مزدحمة بالتراكيب . فمع تزايد انفعال الراوى وحيويته تستطيل الجمل والفقرات التى يدلى بها ، وهو ينفس عن مشاعر الغضب والظلم ، ويجاهد بصفة دائمة لأن ينسحب مبتعداً عن نقطة الانفجار ، ولأن يتأمل هذه الفورات الرهيبة التى أدت به إلى المحنة التى هو فيها الآن . وعندما يصل النص إلى ذروته ، فإن الصورة الختامية تُظهره وهو يكافح للدفاع عن نفسه ، وصيحات الاحتجاج التى تصدر عنه تتحطم لتتناثر على هيئة جمل متكررة مسجوعة ، بينما تصل مثانته أخيراً إلى نقطة الانفجار .

كما تتصف الاعترافات بدرجة عالية من الرمزية تتناسب مع أحد الموضوعات الرئيسية الواردة فى القصة : الحرية وعلاقتها بالفرد والمجتمع . من أظهر الأمثلة رمز الزنزانة ؛ وهى واضح أنها كيان بنيوى محدود – ولا يمكن الهروب منه – يشكِّل حيزاً نصياً قوامه القهر والتكبيل. وفى هذه القصة يمثل السجن – أو مجرد انعدام الحرية – أكثر معالم وجود الراوى بروزاً ، ويمكن أن يخلق مقاماً يتفق تماماً مع الإطار الفيزيائى والأيديولوجى المحيط بها . من الرموز الأساسية أيضاً "خيال السلطة" ، الذى يتمثل فى أوضح صورة له فى انتشار رجال الشرطة فى النص . يلى ذلك فى درجة المباشرة ، وإن يكن مساوياً فى الانتشار – رمز المثانة ، والذى يدل على الآخر، وعلى نزعاته نحو الكبت ، وفرض القيود ، والتى يصفها الراوى بحق بأنها هى سجنه ؛ إذ يقول "سجن مثانتى" (١٤٣) هذا بينما تشكل دورة المياه كناية عن الحرية ، وفيما يرى الراوى فهو مقياس صادق للتحضر ، وهو يقول : "ولقد علمتنى تجاربى أن دورة مياه البيت دليل على مستوى حضارة سكانه . تماماً كما أن دورات المياه العمومية دليل على المستوى الحضارى للشعوب" (١٤٤) .

إذا أخذنا المرحاض رمزاً للحرية ، فقد يشوقنا أن نلحظ أن الراوى يقارن سوء حالة المراحيض فى العالم العربى ، وما تتميز به فى الغرب من تفوق نسبى . ونحن نجد هذا خاصة فى مناقشاته حول المرافق العامة ؛ فهو من ناحية يقول : "وقد اتضح أن مدننا المصرية – ومعظم البلاد العربية – من أفقر مدن العالم فى هذه المعالم الحضارية" (١٤٥) . بينما يقول معلقاً على نظائرها فى أوروبا :

"لم يبهرني شيء مثلما بهرتني دورات المياه : أضواؤها ، نظافتها ، جمالها المعماري ورائحتها العطرية . حين دخلتها أول مرة لم أكن أريد أن أغادرها بسبب ما أحسسته من راحة نفسية بالإضافة إلى راحتي البدنية ، لاحظت أن حدة طبعي خفّت بل كادت تتلاشى ، لم أعد أتشاجر لأتفه الأسباب ، لم أعد أصل إلى حد الانفجار ، كلما امتلأت مثانتي أمكنني - بكل بساطة بلا مشقة ، بلا تعقيدات - أن أفرغها " (١٤٦) .

وبينما قد نكون ساذجين إذا تصورنا أن "اعترافات" تمثل دفاعًا عامًا وشاملاً عن التفوق الحضاري لدى الغرب ، فإن النص يبدو فعلاً أنه يشير إلى الفقدان النسبي للحرية في مصر والعالم العربي ، سواء كان ذلك بشأن الحرية السياسية ، أو مجرد حق الفرد أن يكون مقبولاً كما هو وكما يريد أن يكون ، وهكذا فإن الراوي يحدد حقوق أعضاء أقليته من ضيقي المثانة ، ويدافع عنها ، بينما يقوم بحملة معادية للقهر ، وداعية إلى التغيير الحضاري السلوكي .

من المفيد أيضًا أن نتأمل وظيفة اعترافات الراوي . من جهة ، تعبِّر هذه الاعترافات عن محاولة تأملية لفهم النفس ؛ وهي تمثل عملية متنامية لتطوير الذات ، ومعرفة الذات هي - كما في النصوص الأخرى - طريق يؤدي إلى إرساء إحساس واضح بالهوية . كما أن الاعترافات - تمشيًا مع الكثير من المفاهيم والمضامين المتعلقة بالتحليل النفسي في النص - تعمل كشكل من أشكال التطهير الذي يجلب الراحة ؛ حيث تشكل عملية السرد فرعًا من العلاج النفسي ، يتضمن إفراغ العواطف المرتبطة بتجربة ، طبيعتها الكبت والصدمة . وبذلك فإن الاعترافات تلعب دورًا يؤدي إلى تحرير الذات أكثر مما هو معاقبتها ، وهي تعترف بالرغبات المتسامية للاوعي ، وتساعد صوت الراوي على وصف حالته المخجلة ، بينما تعمل أيضًا كمنصة يقدم منها دفاعه عن نفسه . يؤدي هذا إلى قلب الوظيفة التقليدية لحديث الاعتراف رأسًا على عقب ؛ من حيث أنه يشكل دفاعًا عن نفس بريئة ، وليس إقرارًا بارتكاب الخطأ مع الوعي بذلك .

في النهاية ، إن ما يميز بين راوي "اعترافات" ويجعله يختلف عن فتحي وموجود ، والذي يجعله أقرب إلى النفوس المروية من نوع أم سيد ؛ هو أنه برغم سجنه ، فإنه لا يحس أنه يعاني عزلة لا رجعة فيها ، بينما دنياه تتميز بهدف وبمعنى واضحين تمامًا ،

وهنا تتمثل السخرية (والمأساة) فى المحنة التى يعانيها : إن سبب سجنه واحتمال إعدامه يكمن وراء كفاحه من أجل تأكيد الذات ، وتطلعاته إلى وجود أكثر عدالة وإحساساً بكرامة الفرد . بناء على قوة هذا الفرض ، يمكننا أن نقول بأن هذا النص يرمز لمحنة جميع الأقليات فى مصر إذ ذاك ؛ سواء كان هؤلاء هم الأقباط ، أو المثقفون ، أو حتى النساء [١٤٧] ؛ إذ إنه بإظهار كيف يحاول الآخر أن يحتوى النفس "غير المرغوبة" ، فإن النص يبين أيضاً كيف تحاول الدولة أن تلاشى الفئات غير المرغوب فيها أيديولوجياً ، حتى ولو كانت جذور التناقضات التى يحدثها وجودها تظل ماثلة فى الدولة نفسها ، وفى المجتمع الذى أوجدته .

٤ - الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم (١٩٩٣) [١٤٨]

تدور هذه القصة حول رجل متوسط العمر يُعرف بمجرد "ميم" [١٤٩] ، بدون أى سبب أو إنذار مبكر ، نجد "ميم" قد بدأ يجتاز عملية تحول جسمانى بالغة الغرابة ؛ فقد أخذ جذعه يزداد حجماً ويترهل ، بينما رقبته تزداد طولاً ونحافة . وبجانب معاناته للألم فى رأسه وعنقه ، فإن "ميم" يجد أيضاً أنه قد بدأ يفقد السيطرة على ردود أفعاله ؛ فكثيراً ما يندفع إلى العنف ، وتنتابه نوبات من الغضب ، ويعانى من رغبة مسرفة ، لا سلطان له عليها - فى الجنس والطعام . يجرى طبيبه عدة اختبارات عليه ، ولكن النتائج لا تشير إلى أى نوع من مرض معروف . وعندئذ يوفد إلى أخصائى فى لندن حيث تشخص حالته ، ولكن يقال له إنه ليس لها علاج يتوفر حالياً . بعد عودته إلى مصر تستمر حالته فى التدهور ، ويبدو أن رأسه وجسمه يتحركان فى اتجاهين متنافرين ، إلى أن تأتى ليلة يدب فيها العنف بينهما إلى حد أن رأسه انطلقت منفصلة عن جسمه . عندما طلبت زوجته عربة الإسعاف ، رفض الجسم أن يسمح بإنقاذ الرأس ، انتصب على ساقيه . وسحقها ضاغطاً عليها بعجيزته . ولما لم يستطع الجسد أن يبقى مستقلاً عن الرأس فقد هلك هو أيضاً. مع كونها شيئاً فريداً من وجهات متعددة، فإن "الوقائع الغريبة" تعيد تقديم مضامين سبق استطلاعها فى قصص سابقة لها ؛ مثل : ازدواجية العقل والجسم فى "جسد من طين" ، وطبيعة المرض وتعريفه ، مما يظهر

واضحًا فى "اعـترافات" . وحقًا ، إن حالة "ميم" تتشابه مع حالة راوى "اعترافات" ؛ من حيث اعتباره شاذًا ، لكن الاختبارات لم تحدد داءه ، ولا عرفت اسمه .

جسد مفتت ، نفس مشروخة

يبدو إحساس "ميم" بنفسيته أول الأمر سليمًا – إلى حد كبير – إلا أنه عند بدء التـغيرات التى طرأت على جسمه وجد أن حسّه بهويته قد أصابه الصدع ، وفقد مركزيته . يتمثل الانفصام الموضوعى فى وصف الانفصام الجسدى الذى وقع لـ "ميم"؛ حيث نجد رأسه تحاول أن تمضى فى اتجاه وجسده فى اتجاه آخر . وهكذا ينتهى به الأمر إلى أن يتحول إلى جزءين مستقلين : الرأس ؛ أو موضع ما يسمى العقلانية ، والجسم ، الذى لا يزيد كثيرًا عن أن يكون كتلة من الدوافع والغرائز . فى محاولة للتمسك بالذاكرة التى هى جزء من الحس المتماسك للنفس ، فإن "ميم" يوحِّد نفسه مع رأسه نائيًا بذاته عن الجسد . أو الآخر . وكما يشرح الراوى ، فإن ميم ينتمى إلى رأسه ، وليس إلى جسده ؛ إذ إنه يحس أنه معزول عن ثورات اللهفة التى يتصف بها هذا الجسد ، وعن سلوكه الشهوى .

هناك سلسلة من العمليات المتوازية تجرى داخل النفس المروية ، الجسم والأنا يتباعدان ، الروحانى والمادى ينفصلان ، بينما يصبح الشخص مشاهِدًا (بكسر الهاء) أما أكثر الأمور إثارة للذعر فى هذا كله أن ميم يحس أن كلا الجزءين ، اللذين انقسمت إليهما نفسه أخذ يبتعد كل منهما عن الآخر عن قصد ، وهما فى صراع فعلى مع أحدهما الآخر . وبينما يحاول أن يقاوم فقدان كيانه الروحىّ والجسدىّ ، فإنه يلاحظ أن "سيطرة رأسه على جسمه أخذت تتراجع" (١٥٠) . والشارونى ، بعد أن أرسى الأساس فى "اعترافات" ، نجده فى هذه القصة يفترق نهائيًا عن النظرة الديكارتية إلى الحقيقة ، وافتراضاتها حول العقلانية المعرفية ، ورؤية الجسم ككيان خاضع لسيادة العقل . إنه – بدلاً من ذلك – يظهر تمرد الجسد وصراعه ضد ما يسمى العقل الراشد، إلى حد أن الاعتماد المتبادل بينهما ينقطع بشكل لا عودة إليه .

ويمكننا أن نتحدث عن نوعين من الآخر فى هذا النص : التأملى والرمزى . واضح أن ميم ، قبل أن يبدأ حدوث ما وقع له من التحول الفيزيائى ، كان يرى نفسه وحدة متكاملة على المستوى الروحى ، وأن لديه سيطرة كاملة على جسده (١٥١) . إلا أنه عند العودة إلى المرآة ، فإنه يشهد ما يبدو أنه انفصال استقلالى لجسده ، مع ظهور آخر تأملى ؛ وبذلك فإنه ينعزل عما كان قد اعتاده من إحساسه بأنه كيان متكامل . "ميم" هنا مثال ملموس "للجسد المفتت" عند لاكان ؛ حيث هوية الأنا المحدَّثة للغربة تتمثل بنيويًا فى الجسد المتمزق ، وحيث الجرص القلق على أن يكون هناك "أنا" يهدده الجذب الاسترجاعى نحو التفتت (١٥٢) ونتيجة لذلك ، فإنه يحدث له "أنا" جزئية ؛ هى الرأس . تصبح هى "النفس" ، بينما الجسد المفصول يدخل إلى دائرة "الآخر" – وسلوكه نحو رأسه وجسمه يتحول إلى موقفين متضادين : الرأس – بما تتصف به من المنطق والعقلانية هى "الطيب" ، بينما الجسد – بشهوانيته الجامحة هو "الردئ" .

إلى الجانب الآخر التأملى ، نجد أيضًا آخر رمزيًا ؛ هو ذلك الذى يكوّن بنية الذاتية عند ميم . فمثل الكثيرين من شخصيات الشارونى ، نجد أن ميم يرى نفسه "غير طبيعى " بسبب الآخر الرمزى : جسمه يُدرك على أنه شيء خارج تمامًا عن المألوف ، مشوه ومصاب بالداء ، بينما سلوكه يُدرك على أنه خاطئ ومعادٍ للمجتمع ، وهو يتلقى ممن حوله تحذيرًا دائمًا من أنه "آخذ فى التغير" ، وهو ما يعنى أن التغير شيء سلبى . زوجته تسأله "ألم تلاحظ فى المرآة شيئًا غريبًا فيك" (١٥٣) . بينما يعلن رئيسه فى العمل : "شكلك اليوم غريب يا ميم ، هل عرضت نفسك على طبيب ؟" (١٥٤) ، بينما هو يستمر فى التغير – وبينما يلحظ الآخرون هذا التغير – فإن ميم يبدأ فى إخافة الناس المحيطين به ، ممزوجًا بمشاعر الاشمئزاز والنفور والازدراء . حتى زوجته التى تجاهد لتكون عونًا له طوال هذه المحنة ، تُظهر مشاعر متناقضة بشأن ما تلاحظه عليه :

« ووجدت نفسها تنفر ولا تنفر منه ؛ إذ تتصارعها عِشرة طويلة واجها فيها الحلو والمر معًا ، ثم تجد الآن نفسها مع مسخ فيه – وليس فيه – بقايا ملامح العشيق والزوج ؛ بحيث أصبحت تقشعر وتخشى منه على نفسها – وهو جزء من نفسها »(١٥٥) .

كما رأينا فى "فتحى" فى "الزحام" ، الجسد هو الذى يحمل المضمون أو المفهوم الاجتماعى ؛ وهو "مصدر هام للتشبيه والكناية بشأن تنظيم المجتمع أو لا تنظيمه" (١٥٦) ، وبذلك فإن تمثيل ميم وجسمه فى هذا النص يشكل منظومة إشارات يمكن من خلالها تفسير علاقات السلطة أو التسلط فى مصر - بل وتحديها - والتكوين الجسدى لميم هو فى ذاته نص داخل النص ، وتقييمه يمكِّن من تقييم المجتمع المصرى ، والسرد يُيسِّر مثل هذا التقييم بوسائل متعددة ؛ أهمها سيكون استخدام الرمزية .

الرمز الرئيسى فى النص هو ميم ذاته ، والذى يجب أن نتأمله هنا على ثلاثة مستويات : الأول ، على أنه موقع متماسك للذاتية الواعية ، والثانى والثالث على أنه جزءان مفتتان : الرأس (المضاف إليها الرقبة) ، ثم الجسم . ميم النفس الواعية ، يمكن أن نجد فيها الكناية عن الدولة الأمة ، مركز المنظومة ، التى ينبع منها كل شىء ، والتى ترجع أو تعود إليها كل الأشياء. تتكون هذه المنظومة بدورها من ازدواج ثنائى - الحكومة والكيان السياسى - ويمثلها فى النص رأس ميم وجسده على الترتيب . هذان الشيئان الأخيران يتصفان بالشفافية بصفة خاصة ؛ من حيث أن "الرأس" تعبير بلاغى عن القائد أو الرئيس ، ويمكن هنا أن تكون إشارة لرئيس الدولة - الذى يرمز للحكومة ، بينما "الجسم" السياسى ، يشير إلى جموع المواطنين .

تعبِّر الرأس كما رأينا عن نوعيات العقلانية بقدر ما تعبِّر عن "القيادة ، إلا أنه - بعكس ما يُنتظر - - فإن ميم يفقد كل سيطرة على كلٍّ من ذاته ، والمناخ المحيط به ، وكما يدل عليه النص ، فإن ميم "يفقد رأسه" ، حرفياً ومجازياً ؛ وهذا هو السبب فى أن أطباءه يلحون عليه أن يظل عقلانياً ومتحكماً فى ذاته ، وأن يقاوم النزعة إلى التخلى عن جسده مهما كلَّفه ذلك . الرأس أيضاً تدل على الغرور كما يتضح من تعبير مثل "دخل فى رأسه أنه ..." وهو تداع يتضح فى المثال التالى :

"ومع ذلك فقد تضاعف هذا التباعد (الجسمنفسى) حين لوحظ أن الرأس أولى اهتمامه للاغتسال أكثر من مرة يومياً ، وتمشيط الشعر بعناية وحلاقته كلما طال ، وحلاقة الذقن يومياً ، وتعطيره وحف الشارب . بينما أهمل استحمام الجسم ،

وتركه يفوح برائحة العرق ولزوجته وعفونة مخارجه ، حتى أصابته حكة ضاعفت هياجه وثوراته" (١٥٧) .

إذا نقلنا هذا إلى مضمار تقييم علاقات القوة فى المجتمع المصرى ، فإن التباعد المتزايد بين الحكومة و"الجسم" (*) السياسى (الشعب) يصبح مرئيًا بوضوح ، ومعه الترفع الذى يُحدث تجاهل القادة للمواطنين . والذى يتضح أيضًا هو أنه - مع تزايد الفاصل الذى يعزل الجانبين - فإن سيطرة الحكومة على الكيان السياسى تمضى فى التآكل .

الرقبة ، التى انفصلت من الجسم مع الرأس ، لها أيضًا تداعيات أيديولوجية لها دلالتها ؛ فأولاً - كلمة "رقبة" فى الشريعة الإسلامية تعنى العبد ، (كما فى : فك رقبة) (**) ، وبذلك فهى تنطوى على دلالة على السطوة أوالملكية (الحيازة) أو المسئولية التى تكمن أساسًا فى الرأس ، أو فى الدور القيادى . ثم ثانيًا" : استطالة رقبة ميم ؛ وبذلك يتزايد ارتفاع الرأس فوق الجسم ، ترمز أيضًا" للتفوق أو السيادة ، وتشير مرة أخرى للمسافة بين الحاكم والمحكوم . ويتضمن النص فقرة يتردد فيها ما يشبه نصًا فى القاموس ، معطية تعاريف وأمثلة لاستخدام هذه الكلمة :

جاء فى القاموس : الرقبة أى العنق ، وتطلق على جميع ذات الإنسان ، تسمية للشىء باسم بعضه لشرفه وأهميته ، وجُعلت فى التعارف اسمًا للملوك ، تقول : أعتق رقبة : عبدًا أو أمة ، وأعتق الله رقبته ؛ أى خلَّصه وأنقذه .

وفى أمثالنا الشعبية : أطال فلان رقبتنا ؛ أى شرفنا ، وعكسها جعل رقبتنا كالسمسمة . (١٥٨)

بالتناقض مع هذا نجد استطالة رقبة ميم توحى بالخزى القومى ، وليس بالشرف(***) كما تتصل الرقبة فى التعبير اللغوى بحكم الإعدام . وفى أعقاب انفصال رأس ميم عن جسده ، نجد النص يعطى أربعة أمثلة للإعدام بين الحاكمين والمحكومين :

(*) تستخدم الباحثة هنا تعبير body politic وهو يعنى "جماعة من الناس ترأسها قيادة سلطة موحدة" - ولكن استخدامه فى هذا المقام له مغزى واضح . (المترجم)

(**) مضافة من عندى للتوضيح . (المترجم)

(***) لا تعلل الباحثة سبب هذا الإيحاء (الشارونى) .

وكان الحجاج بن يوسف الثقفى- والى الأمويين على العراق - قد دخل الكوفة ، وأعلن فى خطبته بمسجدها قولته الشهيرة : إنى لأرى رءوسًا قد أينعت ، وحان قطافها وإنى لصاحبها ، وكأنى أنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى (١٥٩) .

وعندما وصل الرجال ، وشاهدوا الرأس مفصولاً عن الجسم وسط بركة الدماء نظروا إلى الزوجة الوفية فى ارتياب وهم يغنون معًا فى شبه جوقة مرددين :

نحن لا نحمل قتلى فى سياراتنا ،

لا نحمل قتلى .

غير أن الزوجة أنشدت بدورها فى شبه ولولة غنائية :

أسرعوا أسرعوا ،

ألا ترون الحياة ما تزال تدب فى الرأس ، فى الرأس .

وما تزال تدب فى الجسد ، تدب فى الجسد .

أنقذوهما ، أنقذوهما .

وفى يناير عام ١٧٩٣ فصلت المقصلة رأس لويس السادس عشر فى الميدان الذى كان معروفًا باسم ميدان لويس الخامس عشر ، وأصبح الآن ميدان الجمهورية . وظلت محكمة الثورة الفرنسية تعمل بجد ونشاط حتى ازدحمت السجون ، وكان فصل الرءوس عن أجسامها بالمقصلة هو العقوبة التى أطبقت على الجميع ابتداءً من الملكة مارى أنطوانيت حتى مؤيدى الثورة أنفسهم . (١٦٠) .

غير أن الجسد لم يُعط فرصة إنقاذ لأحد ؛ لأنه مالبث - أمام دهشة الجميع - أن قام يدب على قدميه الغليظتين المليئتين بالشعر ليجلس بعجيزته الضخمة على الرأس الذى كان ما يزال به بقية من حياة ، فتخمد أنفاسه ، بينما كانت تسمع قرقشة عظام الجمجمة تحت ثقله .

قال الراوى : إن الملك شهريار رمى عنق زوجته الخائنة ، وكذلك أعناق الجوارى والعبيد ، الذين شاركوا فى حفل الخيانة ، وصار الملك شهريار يأخذ كل ليلة فتاة يزيل بكارتها ثم يضرب عنقها من ليلتها ، لم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات .

قال الراوى : وكذلك فعل شهريار إنجلترا - الملك هنرى الثامن مع بعض زوجاته الست غير الخائنات . (١٦١)

ومع أنه قد يبدو أن رأس ميم قد انفصلت بالصدفة ، فإنها ما تزال تبدو وقد "أُعدمت" بواسطة الجسد الذى سحقها حتى ماتت . ويبدو أن هناك دوافع أيديولوجية وراء ذلك ؛ إذ إنه يعبِّر عن رغبة الشعب فى التخلص من قيادة متباعدة ومغرورة ، وعزمه على ذلك ، وعلى البدء فى مشروع قومى جديد يبدأ بتغيير فيزيائى ، وبأن يعيد بناء ذاته . ولكن الشارونى يظهر أيضًا كيف أن مثل هذا الإعدام يمكن أن يشكِّل فى ذات الوقت انتحارًا ؛ إذ إن الجسم عندما يحرم نفسه من الرأس لن يستطيع أن يستمر فى الحياة ، ثم إنه بإيراده لمثال الثورة الفرنسية ، فإنه يذكرنا بحقيقة أن مثل هذا العمل الهادف إلى التحرير يمكن أن يستدير ويعمل ضد الشعب ، الذى كان قد سانده طوال الوقت - مرة أخرى ، ربما تكون هذه إشارة مقنَّعة للثورة المصرية ، وسنوات القمع والتعذيب التى تلتها .

فى "الوقائع الغريبة" ، يبدو الكاتب كما لو كان يريد أن يأتى بصورة لدولة تخيلية نموذجية ، تتكون من حكومة وشعب ينعمان بعلاقة اعتماد متبادل . هذا الاعتماد المتبادل يتكرر فى صور متعددة ، وخصوصاً" فى العلاقة بين ميم وزوجته ، والتى كانت (علاقة الند بالند) (١٦٢) إلى أن نشأت مشكلة ميم ، وأخلَّت بالتوازن الذى كان يسودها. يقول الراوى :

" وجوده فى حياتها كان يؤكد وجودها ، ووجوده - بل لا وجوده - الآن ينفى وجودها . وتساءلت مضطربة : أترانى فى يقظة أم كابوس ؟ لكنها أعلنت فى سريرتها : لن أتركه أبدًا فى محنته ، سأقف إلى جانبه ، فأنا - بالرغم من هذا كله - أحتاج إليه ، وهو يحتاج إلىّ " . (١٦٣)

وفى مثال آخر ، نجد النص ينقطع ليفسح مجالاً لمقطوعة جوقية تركز على الاعتماد المتبادل بين الرأس والجسد:

صوت جوقة نسائيه تنشد : المصيبة أن كلاً منهما يدرك إدراكًا واعيًا ..

صوت جوقة رجالية مقاطعًا : ولا واعيًا ..

تستأنف الجوقة النسائية إنشادها : إن أحدهما لايستطيع الاستغناء عن الآخر .

صوت الجوقة الرجالية يتم شارحاً : فالرأس يترجم مايتلقاه من الحواس ...

الجوقة النسائيه تكمل : التى يتركز أربعة منها فيه .

الجوقة الرجالية تستأنف : ويقرر أسلوب الاستجابة .

الجوقة النسائية تُسرع منشدة : وفى نفس اللحظة تنفيذها الفورى .

الجوقة الرجالية : كما أنه ينِّظم للجسم حركاته الإرادية .

الجوقة النسائية : واللاإرادية ؛ كالتنفس وانقباض القلب وانبساطه .

الجوقة الرجالية : بينما الجسم يمد الرأس كل لحظة بالدم .

الجوقة النسائية : وما به من أكسجين.

الجوقة الرجالية : وهو الذى يحمله فوقه .

الجوقة كلها معا : فلولا الجسد ما كان هناك رأس ، ولارئيس[١٦٤]

تبدو رؤية الشاروني للدولة النموذجية ، من وجهات متعددة ـ كما لو كانت تشير إلى جمهورية أفلاطون ؛ من حيث أن بنيتها تأتى على صورة الجسم البشرى . فقط بينما يرى أفلاطون جسم الإنسان مكوناً" من ثلاثة (الرأس و الصدر و البطن) يناظر كل منها قدرة روحانية ، وفضيلة ، وعنصراً من عناصر بنية الدولة [١٦٥] ، فإن الشاروني يرى الدولة مبنية من جزءين ـ الرأس والجسم ـ متناظرين ، كما رأينا ، مع الحكومة و " الجسم السياسى" ، الذى هو الناس الذين تقودهم هذه الحكومة .

وكما فى "اعترافات" تثير هذه القصة مشكلة تعريف حالة ميم ، وتحديد أسبابها وطبيعتها : هل هي داء ؛ أى خلل بيولوجي ، أو هل هى مرض أصابه ؛ بمعنى أنه انحراف عما هو مقبول اجتماعياً على أنه المعتاد أو السائد ؟ ومثل مَنْ سبقوه . تبدو حالة ميم أنها تقع فى دائرة الثقافة وليس الطبيعة ، بل – وهو أكثر الأمور دلالة هنا – فإن حالة ميم على المستوى الجماعى للدولة الأمة تعبِّر عن صورة من اختلال الصحة – عمومية بقدر ما هى شخصية – تمثل صورة من العلة أو المرض الاجتماعى . ومما تجدر ملاحظته ، أن "جسمه الممزق" يصور حالة أنطولوجية (وجودية) هشة تعانيها النفس القومية ، والصدع الذى تتصف به الدولة الأمة ، بينما تشير علله الوظيفية إلى مشكلات داخل "المنظومة" .

فقط ما هو نوع السقم الذى تعانيه الأمة المصرية ؟ فيما يحكى لنا الراوى ، فإن جسد ميم كان ينذر بـ "التوحش"(١٦٦)، مما يشير مرة أخرى إلى "التخلف الحضارى" ، الذى يتمثل واضحًا فى قصص مثل "نظرية" و "شكوى" . وكما هو دائمًا ، فإن الشارونى يفكر فى احتمال أن يكون هذا الداء نوعًا من الحفاظ على الذات ؛ وهو يعبِّر عن هذه الفكرة بأن يلمِّح إلى أن حالة ميم قد تكون مجرد أعراض نفسية جسمية . ولا شك فإن علة ميم قد استحوذت على تفكيره بطريقة مَرَضية ، إلى حد أنه قد أدى فيما يبدو إلى نوع من النرجسية مثير للسخرية . ومثل "نرجس" ، فقد أصبح مستعبدًا لسلطة صورته ، لكن هـذا يرجع إلى ما يتصف به مظهـره الخارق المرعب ، أكثر مما يرجع إلى الإعجاب بنفسه - هذا الإعجاب المخدوع فيه . ومثل نرجس أيضًا ، يبدو أن ميم يسعى إلى تدمير ذاته ؛ بسبب نزعة تعذيب الذات التى تجعله يحرص على مشاعر الذعر ، ولا يتركها تمضى ، وكما يقول الراوى :

"قصد المرآة ، لا ليتحقق ، بل ليزداد فزعًا" (١٦٧) ، وعندما يحاول طبيبه أن يواسيه ، مؤكدًا على أهمية التفاؤل ، فإن ميم يجيبه : "أراك تحاول طمأنتى" فأجابه الطبيب قائلاً :

" بل أراك تخيف نفسك بنفسك ، لماذا تنظر إلى نصف الكوب الفارغ ؟ احذر من أن تحمل هزيمتك فى داخلك ، فكثيرًا ما يتغلب المرض بسبب انهيار الروح المعنوية للمريض ، أكثر مما هو بسبب شراسة الميكروب أو الفيروس " (١٦٨) .

وتبرز هنا المضامين الرئيسية المعتادة المتعلقة بـ "التخلف الحضارى" فى مصر . فيما يلى : أولها ضعف التطور التكنولوجى والعلمى الذى تدل عليه الحاجة إلى إيفاد ميم إلى الخارج لتشخيص حالته ، وحقيقة أن الأخصائى الذى يباشره ، والذى يأتى اسمه مناسبًا للمقام ، دكتور غانم(١٦٩) " ليس إلا عربيًا متجنسًا بالجنسية الإنجليزية ، استطاع بكفاءته أن يصل إلى هذا التخصص الدقيق متجاوزًا أبناء الوطن الأصليين" (١٧٠) وكما يقول الدكتور غانم :

"لو أعطونى فى بلدى عُشر ما يعطوننى من ميزانية لأبحاثى لعدت فورًا بشرط أن أتجنب معوقات الروتين ، ومنغصات أعداء النجاح" (١٧١) .

يلى ذلك موضوع عـدم الرغبـة فى اتبـاع ما هـو حديث أو جديد أو أجنبى ، كما نرى فيما يلى :

وعندما همّ ميم بالاستعداد للسفر إلى هذا الخارج حدث تطور خطير ؛ فقد لاحظ رأسه أنه كلما همّ باتخاذ إجراء من إجراءات السفر : كاستخراج التأشيرات أو تذكرة الطيران . أن الجسم يزداد ثقلاً فوق ثقله كأنما يقاوم أو يحتج على فكرة السفر بحيث كأنما كان على الرأس – وليس القدمين – أن يحمل الجسم ، وينتقل به من مكان إلى مكان ، مما أصبح يهدد القشة الأخيرة فى العلاقة المتدهورة بين رأس ميم وجسمه ، لا سيما عند محاولات الشد والجذب بينهما ؛ بحيث بدا أن أقل عنف على وشك يعصف بالاثنين معًا . وبدا لرأس ميم أن هذا داع إضافى لضرورة السفر" (١٧٢) .

هناك أيضًا قضية انخفاض مستوى الكفاءة ، وعدم توفر الخدمات الصحية ؛ وهو ما يعبِّر عنه انطباع ميم بالمستشفى فى لندن :

"وفى المعهد بهرته نظافة المكان ودقة المواعيد وبشاشة الترحيب مما طمأنه إلى دقة الفحوص ، والتشخيص إن أمكن ، والعلاج إن وُجد" (١٧٣) .

إلا أن علينا ألا نستنبط من هذا أن الشارونى يدعو إلى محاكاة شاملة للغرب كحل للعلل التى تعانى منها مصر ؛ فهو أيضًا يصور لندن كمكان بارد ومقبض ، يضاء بالبرق ويضج بالرعد ؛ وهى صورة ليست بأية حال جذابة أو مشرقة . يصاحب هذا أن الدكتور غانم يعطى ميم نظرة متعمقة ومتسمة بالحذر إلى الحقائق والأسبقيات ، التى تتصف بها الحياة فى بلاد الإنجليز :

"هنا هم أحد اثنين ، على المستوى الشخصى – لاسيما إذا كنت ضيفًا – هم فى غاية الرقة والدقة والتحضر ، أما على المستوى العام فهناك أكثر من كيل طبقًا لمصلحتهم ، ومصلحتهم فوق كل ما تلقناه من أُسرنا فى بلادنا من مُثل وأخلاق حتى لو أدى ذلك إلى ذبح شعوب" (١٧٤) .

فى هذه القصة – التى هى آخر ما سنعرض له فى هذا البحث – يوجد العديد من الدلائل على الاتجاه نحو ما بعد الحداثة : يقل الاهتمام بالتقليد والمحاكاة ، الأنماط

التى تمثّل العموميات ، تصبح خارجة عن المألوف ، والبناء الفنى نجده مفتتًا وغير مستمر ، ويحوى أحاديث قصصية وغير قصصية ، وخصائص ثقافية "عالية" وشعبية ، المضمون المنحرف عن موقعه الطبيعي ، وغير الموحد ، ينحو أيضًا نحو ما بعد الحداثة ، وكذلك يفعل "تسطح" النص ، نتيجة للافتقار الى العمق السيكولوجي ، وللنبرة التى تأتى من بعيد ، وطابعها الانفصال ، أو العزلة. يعتمد هذا فى بقائه على استخدام أسلوب ولغة يتصفان - إلى حد كبير - بعدم الانفعال ، وانتشار الإيماءات ، والخلو الدائم من التزويق ، أو الخروج عما هو مألوف ، لكنه يلقى على حالة ميم قدراً ضئيلاً من الضوء الحقيقى .

يتناقض مع ذلك أن اللغة المبسطة التى تُروى بها القصة تشوبها بنية معقدة نسبيًا ، وبينما نجد الحبكة مجرد تلخيص مباشر للأحداث ؛ فالأحداث تنقسم بين نوعين من الموقع ، متخذًا هذا الشكل : صورة سريعة للحياة داخل البيت أو مكان العمل ، يتبعها مشهد فى عيادة الطبيب - يأتى عادة مصحوبًا بحوار قصير مسطح ، وهكذا ينبنى النص على سلسلة من اللقطات القصيرة تتداخل بينها شذرات من السرد من نوعيات من الأنماط ، كفقرة بأسلوب الشرح القاموسى ، مقتطف من مرجع فى الطب ، نص شعرى أو إنشاد تؤديه جوقة . وبذلك فإن التداخل النصى يظهر فى وضوح ، مع الإشارة إلى مراجع أو نشرات أو أعمال قصصية ؛ مثل "ألف ليلة وليلة" ، وقصص أخرى للشارونى ، تضفى نوعًا من التنويع الذى رأيناه فى "شكوى" ، والحرج المصطنع فى النص يدعم أيضًا لهجته الانفصالية ، وهو ما يفعله أيضًا هذا التقطيع المفروض بالقوة على استمرارية الحدوتة ، والذى يأتى من قفزات التغيير فى النص ، والتمزقات فى نسيجه . مما له دلالة هنا أننا لا نستطيع أن "نرى" موقع الأحداث أو مكانها ، سواء من خلال استخدام تصاوير ملموسة ، أو من خلال الرمزية المكانية ، كما كان الأمر فى قصص ؛ مثل "الزحام" و "لمحات" ، كما أننا لا نجد قدراً كبيراً من وصف الشخصيات . مرة أخرى ، يبدو أن المؤلف يحذف هذه الأشياء لكى يتجنب التأثير على الطريقة التى يجب تقييم حالة ميم بها . سواء كان هذا يأتى من الإحساس بالحرص على الأمن الشخصى أم من الرغبة فى تشجيع القارئ على أن يستنتج لنفسه ، هذا أمر متروك لتخميننا .

لعل أكثر الأمور غرابة هو انتفاء أى عمق عاطفى أو نفسى للشخصيات؛ وهو أمر يقود فى بعض الأحيان - عندما نضمه إلى ما سبق - إلى عالم سردى مثير للفزع ، ويكاد يكون غير آدمى . لا نقصد بهذا أن النص يفتقر إلى القدرة على أن يكون باعثًا على الفكاهة ؛ فالواقع أن هناك حافة للنص تتسم بالسخرية الهجائية ، والفكاهة السوداء ، مستمدة من عناصر العجائب ، ومن أمور بعيدة جدًا عن المألوف . كما أن النص لا يبدو أنه يأخذ نفسه على محمل الجد أكثر مما يجب ؛ وهى حقيقة تتأكد بالبنية السطحية المشوبة بالوعى الذاتى ، والطريقة التى يتجاور بها السيريالى مع الواقعى أو العقلانى . وأخيراً فإن تركيز الاهتمام على الجسد هو أيضًا خاصية تتصف بها نصوص ما بعد الحداثة ، وترتبط بانصراف المؤلف بعيداً عن التصوير الواقعى ، ونجد أن كلاً من النص الأول والأخير من بين ما اتخذناه مادة لهذا البحث يركزان على الجسد كموضوع وكشىء ، ولكن هناك تغيرات فى طريقة عمل الجسد وإدراكه . فى "جسد من طين" (ثم بعد ذلك فى "الزحام" و "اعترافات") نجد الجسد يتعرض للتدخل، وإعادة النمذجة والتدريب ، والذى يكون عرضة للتنظيم والتحكم من خارجه : فى "الوقائع الغريبة" نجده ينصرف نحو محاولة تنظيم الذات والتحكم فيها ، وإن كانت المحاولات - كما يمكن أن نرى - تذهب فى معظمها سدى . وبينما تبدو تلك الصور من تفسيخ الجسم ، وخلع الأعضاء منطوية على لوازم طاغية السلبية [١٧٥] . إلا أن علينا ألا ننسى أنه بقدر ما نجد فانتازيا "الجسد المزق"[*] تحتوى على تأملات النفس فى بنيتها هى ، فإن هذا بالضرورة يستتبعه أن يكون مصيرها هو إعادة البناء .

(*) "Corps Morcelé" (المترجم)

الخلاصة :

شهدنا فى هذا الفصل الأخير أسرع تحول فى النفس المروية المتضمنة بالدينامية . فى ظهورها الأول ، نجد نفساً مقاتلة ، متحدية ومستجيبة ومتصفة بثبات الأعصاب والصلابة المعنوية . مع تقدم فقرات الفصل ، نجد النفس تحافظ على موقفها المعنوى ، وعلى الحس بالهدف ، ولكنها تصبح فى الخفاء أكثر دينامية ونشاطًا ، تستخدم فى المقاومة إستراتيجيات حذرة وعملية ، ولكننا عند نهاية الفصل نجدها قد لجأت إلى وجود يشبه ذلك الذى كان قبل ذلك بخمسين سنة ، الذى رأيناه فى "جسد من طين"؛ إذ إنه بالرغم من محاولاتها الصادقة لأن ترتفع من موضعها المتصف بالتبعية ("اعترافات") أو لأن تدافع عن ذاتها بشجاعة ضد آخر عدائى ومتسلط ("الأم والوحش") ، نجدها قد عادت إلى نموذج النفس التى تفتقد التماسك والثقة ، وينال منها عدم اليقين والقلق الأنطولوجى . بصفة خاصة ، نجد خلفية السرد ، التى صاحبت فترة الاستقلال المبكرة ، والتى كانت ذات يوم متناغمة ومتناسقة ، قد تراجعت بكاملها ، إلى الحد الذى يجعلها تسترجع أوائل أعمال الشارونى ، عندما كانت الطبقات وغيرها من الفئات الاجتماعية مستقطبة ، وعندما كانت الحياة اليومية يسودها الخوف وعدم الاستقرار ، والفردية مسحوقة ، والحريات الشخصية قد ضاق عليها الخناق .

فى كل من القصص الأربع التى عرضنا لها نجد النفس المروية التى تتطلع إلى التحرر وتحسن الأحوال ، ولعلمها بضعفها ، تهدف إلى أن تنهض لتعيد بناء ذاتها ، على كلا المستويين : الفردى والجماعى . وبينما هى كذلك ، نجد الآخر يمضى فى تهديدها وكبتها ، وتصبح النفس أكثر حماسًا وعنادًا ورغبة فى الصراع ؛ وهى مستعدة لأن تدافع عما ترى أنه شرفها وحقوقها وهويتها . وبينما يظل الآخر يمثل خطراً محسوساً يتهددها ؛ فهى أيضًا تحارب من أجل حياتها على جبهات متنوعة ، وتستمد قدرتها من توليفة من القوة الغاشمة والدهاء ، يتغذى بها إصرارها على البقاء . باختصار ؛ فإن النفس والآخر فى هذه المرحلة خصمان ، يتسم التعامل بينهما بالعداوة والانقسام والتوتر . ويمكن تمثيل مدركات النفس والآخر كما يلى :

النفس	الآخر
يحاول المقاومة	يسحق المقاومة
يؤكد الاختلاف	يهوِّن من قيمة الاختلاف
مستبعد اجتماعيًا	طارد اجتماعيًا
متفوق أخلاقيًا	منحط أخلاقيًا
إنسانى ، محلى	متأله ، بعيد المنال
يحن للماضى مع أمل فى المستقبل	مركِّز على الحاضر ، ينكر الماضى / المستقبل
منزوع من موضعه ، يقاوم الاستقطاب	مشتت ، يفرض الاستقطاب

الهوامش

(١) ظهرت لأول مرة في "المجلة" - القاهرة ، يوليو ١٩٧٠ ، وأعيد نشرها فى مجموعة بعنوان "الأم والوحش" ، دار الماجد للطباعة ، ١٩٨٢ ، ص ٥ - ١٦ .

(٢) نشرت لأول مرة فى مجلة "العربى" الكويتية ، أغسطس ١٩٩٥ ، ثم أعيد نشرها فى مجموعة "الضحك حتى البكاء" ، ص ٢٨٠ - ٢٨٩ .

(٣) هناك قصة رابعة بعنوان "الميلاد" ، ظهرت في مجلة العربى ، الكويت ، مارس ١٩٧٩ ، ص ٦٤ - ٦٧ ، وهى ترديد لقصة مولد المسيح عليه السلام ، تروى من منظور صاحب المزود الذى آوى العذراء مريم ويوسف وهى لم تعد إلى الظهور فى المجموعات التالية ؛ ربما لأنها ليست عملاً قصصيًا "أصيلاً" ، ونجد هذا أيضًا فى عملٍ تالٍ لها ، ينبنى على أقصوصة شعبية عمانية عنوانها "القبر والقصر" ، ظهرت فى "العربى" الكويتية ١٩٨٥ ، ص ١١٢-١١٥ .

(٤) بل إنه - بالتأكيد - عندما أُثيرت هذه النقطة معه ، فإنه عبَّر عن دهشته وحيرته إزاءها (مقابلة شخصية ، ١٢ سبتمبر ١٩٩٨) .

(٥) كتاب الهلال (القاهرة - دار الهلال - ١٩٧٣) .

(٦) كتاب الهلال (القاهرة - دار الهلال - ١٩٧٧) .

(٧) سلسلة "كتابك" (القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٧) .

(٨) مشروع المكتبة العربية (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٧) .

(٩) مشروع المكتبة العربية (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٦) وهى مجموعة مقالات عن أعمال يحيى حقى .

(١٠) مشروع المكتبة العربية القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - وهى مجموعة قصص بأقلام عدد من الكاتبات المصريات .

(١١) سينيكا : "أوديب" ، إعداد تيد هيوز ، سلسلة المسرح العالمى (الكويت - وزارة الإعلام بالكويت ، ١٩٧٦) .

(١٢) ظهرت لأول مرة على دفعات فى "الأهرام" ، القاهرة ، ٦ ديسمبر ١٩٧٦ ، ثم ٢٣ يناير ١٩٧٧ ، ثم ٨ إبريل ١٩٧٧ ، ثم فى المجموعات جـ٢ ، ص ٢٩٦ - ٣٣٠ .

(١٣) ظهرت لأول مرة فى "العربى" ، الكويت ، فبراير ١٩٨١ ، ثم أعيد نشرها فى مجموعة "الأم والوحش" ، ص ٤٧ - ٦٥ .

(١٤) ظهرت لأول مرة فى "العربى" ، الكويت ، نوفمبر ١٩٩٣ ، ثم أُعيد نشرها فى "الضحك حتى البكاء" ، ص ٥ - ٢٤ .

(١٥) Chitham, op. cit., p. 107 .

(١٦) Samir Hegazy, Litérature et sociétéen Égypte de la guerre de 1967 á celle de 1973 (Algiers Enterprise Nationale de Livre, 1986), p. 61 .

(١٧) Ibrahim et al, op. cit., p. 17 .

(١٨) Hopwood, op. cit., p. 109 .

(١٩) Vatikiotis, op. cit., p 499

(٢٠) المرجع المذكور ، ص ٥٠٠ .

(٢١) Hafez " The Transformation of Reality and the Arabic Asthetic Response" , p 95

(٢٢) Hopwood, op. cit., p. 183

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١١٨ .

(٢٤) Nazih N. Ayubi, "Government and the State in Egypt Today", in Tripp and Owen (eds).) op. cit., p. 17

(٢٥) Hopwood, op. cit., p. 184

(٢٦) Ayubi, op. cit., p. 13 .

(٢٧) حجازى ، المرجع السابق ذكره ، ص ٦٩ .

(٢٨) مفهوم أيضًا أن الإحباطات الاجتماعية والاقتصادية تفسّرُ الميل نحو التآخى بين أبناء الملة الواحدة ؛ سواء كانوا مسلمين أم مسيحيين .

(٢٩) إبراهيم وآخرون ، المرجع السابق ذكره ، ص ١٧ .

(٣٠) هذا الحادث وقع فى الكلية الفنية العسكرية فى الواقع ، ولم يكن هجومًا عليها من الخارج بل شغبًا من الداخل . (المترجم)

(٣١) Chitham, op. cit., p. 106

(٣٢) Hopwood, op. cit., p. 185

(٣٣) مقابلة شخصية فى ١٢ سبيمبر ١٩٩٨ .

(٣٤) انظر مناقشته "للشخصية الرمزية" فى "يوسف الشارونى وعالمه القصصى (القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٤) ص ٩٥ - ٩٨ .

(٣٥) المجموعات جـ٢ ، ص ١٩٣ .

(٣٦) الإشارات إلى الممارسات الدينية فى هذه القصة تمتد إلى الوراء فى التاريخ لتصل إلى زمن عبادة أتون ، التى تعد أول ديانة توحيدية - الملكة نفرتيتى هى زوجة اخناتون ، الذى أسس هذه العقيدة .

(٣٧) عطية ، المرجع السابق ذكره ، ص ٩٦ .

(٣٨) يستفيض نادر السباعي في هذه الشأن ، ويرى أن الأم ترمز للأمة ، والقرية للوطن ، وأن الطفل هو أحد أبناء البلد ، والوحش هو العدو ، انظر "حوار بين القارئ والنص ... وقصص يوسف الشاروني في (فرج) – (المرجع السابق ذكره ، ص ٢٦٧-٢٧١) .

(٣٩) تجرى الباحثة مقابلة بين "الحكاية" و المصطلحات الإنجليزية : "tale, narrattive, story, legend" ، وتذكر أن كلمة حكاية في العربية تعني عند البعض عملاً ينتمي للتراث الشعبي أكثر منه للأدب الرفيع (المترجم) .

(٤٠) كلمة "الرواية" (من كلمة روى) و "القصة" تستخدمان هنا كبديلين للحكاية ، وليس مقصوداً منهما المدلول الحديث للقصة القصيرة Short Story والرواية Novel .

(٤١) "الحكاية" تضم عدداً من الأشكال السردية التي لها أهميتها في هذا المقام ومنها "الخبر" (الذي كثيراً ما يدل على نص سردي تاريخي أو بيوغرافي ، ولكنه يدل أيضاً على أقصوصة مضحكة دارجة اللغة) والنادرة" (هي تقرير شيق أو ملحة أو أضحوكة مشوقة) ، و "الفائدة" (ملاحظة مسلية أو نصيحة مفيدة ، تتخذ أحياناً شكل القصة) ، و "الخرافة" (قصة صارخة في خروجها عن المألوف ، كقصص الجنّيات وغيرها من المعتقدات الخرافية) Lee Pellet, op. cit., pp 367 - 372 .

(٤٢) مج ، جـ٢ ، ص ١٩١ .

(٤٣) ص ١٩٤ .

(٤٤) ص ١٩٤ – ١٩٥ .

(٤٥) ص ١٩٧ .

(٤٦) ص ٢٠٠ .

(٤٧) Vladimir Propp : "Morphology of the Folktale", 2nd ed . (Austin University of Texas Press, 1968) .

(٤٨) يذكر الراوي كيف أن شجاعة أم سيد قد انتقلت إلى الجيل التالي : "وكلما زارت بيتاً من بيوت القرية حرص كباره أن يعاين صغاره هذه الأصابع دليلاً على ما سبق أن رووه لهم عن قصة معركتها وانتصارها على الوحش" ص ٢٠١ .

(٤٩) تأتي الباحثة بكلمة "عفريت" بحروف لاتينية ثم تشرحها هنا بمقابلها الإنجليزي (المترجم)

(٥٠) تقدِّم الباحثة هنا تعريفاً بسورة الفاتحة .

(٥١) ص ١٩١ .

(٥٢) ص ٢٠١ .

(٥٣) Robert Scholes, in his summary of Jolles' Einfache Formen ("simple forms") in Structuralism in Literature : An Introduction (New haven and London: Yale University Press, 1974), pp. 44 - 48

(٥٤) علاء الديب : "عاشق القصة القصيرة" – فرج ، المرجع السابق ذكره ، ص ٢٤٥ .

(٥٥) هل يمكننا أن نتخذ من طرد إسرائيل من سيناء صورة عكسية أو ساخرة تلميحية إلى واقعة "الخروج في التوراة" ؛ بحيث أن المصريين هم الذين تحرروا من ربقة السيطرة في هذه الحالة ؟ .

(٥٦) Frye : Anatomy of Criticism, p. 192

(٥٧) المرجع السابق ، ص ٩٢ .

(٥٨) يمكن اتخاذ الوحش ذى العين الواحدة هنا كرمز لموشى ديان ، وزير دفاع إسرائيل ، الذى كان فاقداً إحدى عينيه .

(٥٩) يمكن أن يكون ليد أم سيد المصابة معنى رمزى : من حيث أن اليد هى التى تدل على السطوة والتحكم والقوة والامتلاك ، فإن فقدانها ثلاثة أصابع يمكن أن يرمز لفقدان مصر لسيناء (بل لفقدان مصر ضحاياها فى معركة ١٩٧٣ لأن القصة تنبؤ بهذه الحرب - الشارونى) .

(٦٠) نحن هنا نستمد هذا من مناقشة "فراى" للنسق الأسطورى ، الذى تشكل فيه الروافد المذكورة للبطولة دعامات أساسية .

(٦١) كما يقول الراوى : "وخلفها قرص الشمس "آتون" ، أحمر ينطفئ وينحدر نحو المغيب" - (ص ١٩١) تتابع مشهد الشمس الغاربة يثير فى النفس حساً بمرور الزمن ، وبالنظام العتيق يتغير ، ويعطى مكانه للجديد . الخلفية التى تشمل معابد الأقصر تؤكد كلاً : من عظمة مصر الماضية ، والوعد بعظمتها المستقبلة (الأتون معناها موقد شديد الاشتعال : وهى فى النص لها المعنيان : الفرعونى والعربى - الشارونى) .

(٦٢) سنشير إليها فيما يلى بمجرد "شكوى" .

(٦٣) توجد ترجمة إنجليزية فى : "The Tale of the Eloquent Peasant", trans. R. O. Faulkners, in William Kelly Simpson (ed.), The Literature of Ancient Egypt: An Anthology of Stories, Instructions, and Poetry, new ed. (New Haven and London: Yale University Press, 1973), pp. 31 - 49 .

(٦٤) كانت مثل هذه الكلمات الافتتاحية تشيع فى القصص القصيرة فى العشرينيات والثلاثينيات ، كما فى أعمال محمود طاهر لاشين (١٨٩٤ - ١٩٥٤) ومحمود تيمور .

(٦٥) كلمة موظف هنا يمكن أن تعنى عاملاً فى الحكومة ، أو واحداً من الرسميين المشتغلين بالخدمة العامة ، ولما كانت أغلب الأنشطة فى مصر فى ذلك الوقت قد جرى تأميمها ، فإنه يمكننا أن نفترض أن المقصود بها هو العامل فى الحكومة أو القطاع العام .

(٦٦) بهذا يمكن اعتبار هذه القصة منحدرة من "نظرية" التى تعالج نفس الأمور .

(٦٧) مج ، جـ ٢ ، ص ٢٩٧ .

(٦٨) بعكس ذلك فإن الفلاح الفصيح كتب تسع شكاوى فقط . قد يؤخذ هذا على أنه دلالة على ضخامة مجال الأمور التى يشكو منها زيد بن عبيد .

(٦٩) ص ٢٩٩ .

(٧٠) ص ٢٩٧ - ٢٩٨ .

(٧١) ص ٣٢٩ .

(٧٢) ص ٣٠٧ .

(٧٣) ينبنى هذا السرد على الفعل الذهنى وليس المادى، و مثل المتنبئة الجاهلية زرقاء اليمامة ، فإن زيد بن عبيد يعانى من ذات المأزق الذى يتميز به المفكر العربى ؛ وهو أنه يرى "أكثر مما يجب" (لصالحه على سبيل المثال) .

(٧٤) ص ٣٢٨ (الكلام هنا عن النظم الشمولية فى العالم وليس محدداً بمرحلة تاريخية فى مصر – الشارونى) .

(٧٥) ص ٣٢٩ .

(٧٦) ص ٣٢٩ – ٣٣٠ .

(٧٧) ص ٣١٨ .

(٧٨) ص ٣٣٠ .

(٧٩) ص ٣٢٨ (إشارة إلى الأنظمة العالمية – الشارونى) .

(٨٠) علينا أن نفرِّق بين هذا ، وبين عمله المعنون "قصص فى دقائق" – *السابق الإشارة إليه* ؛ وهى مجموعة من *القصص الصغيرة البالغة القصر* تشترك فى عنوان واحد . علينا أيضًا أن نوضح أن "شكوى" قد نُشرت على هيئة أجزاء مسلسلة دون أن يكون لهذا تأثير على بنيتها ، والمؤلف يؤكد أن النص كان قد استُكمل قبل أن يبدأ نشره ، ولم يُكتب على هيئة أجزاء مسلسلة .

(٨١) مما يلفت النظر فى شكاواه هو أنه حتى أكثر المشروعات ضآلة واعتباراً (فردية كانت أم جماعية) لا يكون لها أبداً فائدة أو نتيجة ، وهو يتخذ مثالا من هيئة النقل العام : نتيجة للتنظيم العشوائى وعدم المصداقية ، فإننا نجد ركابًا لا يصلون أبدًا إلى أماكن عملهم ، شبابًا على موعد مع أحبائهم لا يصلون إلى دور السينما لملاقاتهم ، طلبة لا يحضرون امتحاناتهم ، وبدلاً من ذلك يظل الجميع واقفين على المحطات والخدمة تنهار من حولهم .

(٨٢) يتناقض هذا تمامًا مع حالة الفلاح الفصيح بعكس ما ينتظر ؛ فقد انحلت مشكلاته دون أن يعلم حتى بذلك . فقد استمتع فرعون بالإنصات لعرائضه البليغة إلى حد أنه أمر حاجبه بتلبية طلباته دون إحاطته علمًا بأنه أمر بذلك .

(٨٣) ص ٣٢٠ – ٣٢١ ، حقيقة أن زيد بن عبيد يشكو حتى فى الحياة الأخرى هى أيضًا دليل على مدى شعوره بالإحباط !

(٨٤) ص ٣٠٠ .

(٨٥) ص ٣٠٠ .

(٨٦) ص ٣٠٧ .

(٨٧) ص ٣٠٤ – ٣٠٥ . فى ملحوظاته بشأن " حكاية الفلاح الفصيح " ، يقول المترجم إن بداية فقرات متعددة بنفس الكلمة أو العبارة كان "وسيلة معتادة فى الأدب المصرى " ، *المرجع المذكور* ، ص ٤٠ .

(٨٨) ص ٣١٣ – ٣١٥ .

(٨٩) ص ٣١٣ – ٣١٥ .

(٩٠) ص ٣٠٨ .

(٩١) ص ٣٠٣ .

(٩٢) ص ٣٠٥ .

(٩٣) ص ٣١٧ – يشير هذا مباشرة إلى الشكوى السادسة للفلاح الفصيح التى تمضى هكذا : أيها المدير العظيم للبيت ، يا سيدى ! ... إن كل محاكمة حقة تدحض الباطل ، وتعلو بالصدق ، وتشجع الحسنة ، وتقضى على السيئة ، كالشبع عندما يأتى يقضى على الجوع ، والكساء يقضى على العرى ، وكالسماء تصفو بعد العاصفة الشديدة ، وتدفىء كل من شعر بالبرد ، وكالنار التى تسوى النىء ، وكالماء الذى يطفىء الظمأ : " قصة الفلاح الفصيح " – " الأدب المصرى القديم " ، تحقيق سليم حسن ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الأولى جـ ٢ ، ١٩٤٥ ، ص ٦٦ .

(٩٤) "شكوى" ، ص ٣١٧ ، يرمز هذا لأجزاء من الشكاوى الرابعة والسابعة والثامنة للفلاح الفصيح . فى الرابعة نجد : "هل أحضر قارب التعدية إلى البر ؟ فبماذا إذن يمكن للإنسان أن يعبر ؟ وهل عبور النهر بالنعال طريقة حسنة للعبور ؟ (نفس المرجع ، ص ٦٤) – فى السابعة : "لقد كان صدع فى السد فتدفق منه الماء ، وقد انفتح فمى للكلام" (ص ٦٧) – ثم فى الثامنة : "ولأن مكيال القمح قد طفح ، وإذا اهتز فإن الفائض منه يبعثر على الأرض" (ص ٦٧) .

(٩٥) "شكوى" ص ٣٠٤ – ٣٠٥ .

(٩٦) ص ٣٠٩ .

(٩٧) ص ٣٠٩ .

(٩٨) ص ٣٠١ – ٣٠٢ .

(٩٩) ص ٣٠٢ .

(١٠٠) ص ٢٠٨ .

(١٠١) ص ٣٠٢ .

(١٠٢) ص ٣١٠ .

(١٠٣) ص ٣١٧ – فى هذا إشارة إلى الشكوى الثانية للفلاح الفصيح التى فيها : "وأنت يا مرشد كل غارق إلى البر ، نج من غرقت سفينته ، نجنى ... " – المرجع السابق ص ٦٢ .

(١٠٤) "شكوى" ص ٣٠٠ .

(١٠٥) ص ٣٠١ .

(١٠٦) ص ٣٠٠ .

(١٠٧) ص ٣٠١ . والإشارة هنا إلى اتفاقيات كامب ديفيد (ليس لهذه الفقرة أية علاقة باتفاقيات كامب ديفيد ، لكن يبدو أن هذا هو رأى الباحثة – وليس زيد بن عبيد – فيها – الشاروني) .

(١٠٨) C. PELLAT, "MARTHIYA", EL2, P. 605

(١٠٩) ص ٣٠٠ .

(١١٠) L. Gardet, "Du' a'" EI2, p. 617

(١١١) نفس المرجع ، ص ٦١٧ ، ومن أمثلة ذلك صلاة الاستسقاء (من أجل نزول المطر) – والصلاة على أرواح الموتى .

(١١٢) "شكوى" ، ص ٣١٨ .

(١١٣) ص ٣١٨ .

(١١٤) ص ٣١٩ .

(١١٥) فى تلك الأيام كان الشاروني يكتب كمعلق سياسى ، وكانت رسائله وأعمدته حول القضايا الاجتماعية تظهر فى الصحف اليومية ، مما قد يكون دليلاً على مناخ سياسى أكثر جدية . من الأمثلة الحديثة لذلك "روشتة لمواجهة التحدى" التى ظهرت فى "الأهرام" فى ١٤ أغسطس ١٩٩٨ ؛ وهى مقالة يناقش فيها مقولة المؤرخ أرنولد توينبى من أن العرب سوف يقاومون التحدى المتمثل فى إنشاء دولة إسرائيل بتحدٍ مماثل ، ويتمثل فى سبيل ذلك بمحو الأمية ، و "ثورة" فى نظام التعليم ، وإقامة مجتمع علمى ، والإصلاح الإدارى ، والسير فى طريق الديموقراطية ، ويتخذ من هذه التطورات مثالاً لما هو مطلوب لتحقيق نبوءة توينبى .

(١١٦) برغم أن راوى الإطار يموه الشخصيات الوارد ذكرها فى الرسائل ، فإن أبناء زيد بن عبيد يرجونه فى نهاية الأمر أن يعيد الخطابات : نظراً لأن بها "مساساً بأمور شخصية يحرجهم نشرها" – ص ٣٢٠ .

(١١٧) سيشار إليها فيما يلى بمجرد "اعترافات" .

(١١٨) الراوى فى هذه الحالة نزيل زنزانة فى السجن .

(١١٩) مج ، جـ٢ ، ص ١٧٢ .

(١٢٠) مج ، جـ٢ ، ص ١٧٠ .

(١٢١) ص ١٦٩ .

(١٢٢) بمعنى : العلاقات الاجتماعية الضرورية .

(١٢٣) "لمحات" ، جـ٢ ، ص ٥١ .

(١٢٤) ص ١٦٩ – ١٧٠ .

(١٢٥) يأتى هذا الافتراض من حقيقة أنه يروى أن عشر سنوات قد انقضت منذ جاء ليدخل الجامعة .

(١٢٦) ص ١٧٢ ، انظر : "أنا فتحي عبدالرسول ، محصل وشاعر وعاشق ومجنون" ، الزحام ، نفس المرجع ص ٢٦ .

(١٢٧) ص ١٨٣ .

(١٢٨) ص ١٨٢ .

(١٢٩) ص ١٧٣ .

(١٣٠) ص ١٨٦ .

(١٣١) ص ١٨٦ .

(١٣٢) ص ١٨٦ .

(١٣٣) ص ١٨٧ .

(١٣٤) ص ١٨١ من غير ذلك من أمثلة الصراع بين "المظهر" و "الحقيقة" ، قول الراوى فى اعترافاته : "كنت أبدو هادئًا أمام الغرباء ؛ حتى ليضربوا بى المثل فيما يسمونه الأدب" ص ١٧٨ .

(١٣٥) يوسف الشاروني مبدعًا وناقدًا ، ص ٢٤٦ .

(١٣٦) يعبِّر الراوي عن "خوف" الطبقة الوسطى من وظائف الجسد ، وكبتها لها من خلال مساحة وتفاصيل مساكنها ، وفي أحد المواقف يصف الانتقال من واجهة البيت إلى خلفيته (بمعنى من غرفة المعيشة إلى دورة المياه) بأنه رحلة من "شعوره إلى ما تحت شعوره" (ص ١٨١) وفي موضع آخر يصف دورة المياه بأنها عورة البيت (ص ١٨١) .

(١٣٧) تأتي هذه الصورة أيضًا في قصة "المعدم الثامن " .

(١٣٨) المجموعات ، جـ٢ ، ص ١٨٦ .

(١٣٩) Gray, op. cit., p. 69

(١٤٠) ص ١٨٩ .

(١٤١) ص ١٦٩ .

(١٤٢) بل إنه يمكننا أن نقول إن مصيرها تحدد مسبَّقًا بواسطة الآخر ؛ فالراوي يحدِّثنا أن والديه كثيرًا ما كانا يحذرانه بقولهما "مصيرك السجن" ص ١٧٤ .

(١٤٣) ص ١٨١ .

(١٤٤) ص ١٨٢ .

(١٤٥) ص ١٨٦ – ١٨٧ .

(١٤٦) ص ١٨٣ .

(١٤٧) الراوي هنا يقر بأن هناك فئة اجتماعية أسوأ حظًا منه : النساء من ضيقات المثانة .

(١٤٨) سيشار إليها فيما يلي بـ "الوقائع الغريبة" .

(١٤٩) "ميم" هنا يشبه "K" في رواية كافكا ""المحاكمة" .

(١٥٠) يوسف الشاروني : "الضحك حتى البكاء" ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٧ ، ص ٧ .

(١٥١) وهو ما يعكس الحالة المتمثلة في الطفولة المبكرة عند لاكان في "مرحلة المرآة" .

(١٥٢) Malcolm Bowie, Lacan, ed. Frank Kermode (London: Fontana Press, 1991), p. 26

(١٥٣) الضحك حتى البكاء ، ص ٨ .

(١٥٤) ص ٩ .

(١٥٥) ص ١٥ .

(١٥٦) تيرنر ، المرجع السابق ذكره ، ص ٢٦ .

(١٥٧) الضحك حتى البكاء ، ص ١٩ – ٢٠ .

(١٥٨) ص ٥ – ٦ .

(١٥٩) ص ٢٢ .

(١٦٠) ص ٢٢ – ٢٣ .

(١٦١) ص ٢٣ .

(١٦٢) ص ٧ .

(١٦٣) ص ١٥ .

(١٦٤) ص ١٩.

(١٦٥) مثلاً : الرأس ←——— التعقل ←——— الحكمة ←——— الحكام

(١٦٦) ص ٢١ .

(١٦٧) ص ٨ .

(١٦٨) ص ١٠ - ١١ .

(١٦٩) "غانم" تشير إلى النجاح في الحياة .

(١٧٠) ص ١٧ .

(١٧١) ص ١٨ .

(١٧٢) ص ١٦ - ١٧ .

(١٧٣) ص ١٧ .

(١٧٤) ص ١٨ - قد يكون هذا إشارة لحرب الخليج سنة ١٩٩١ (هذه خصائص عامة قبل حرب الخليج وبعدها - الشاروني) .

(١٧٥) وحقًا ، عند لاكان نجد مناقشة الجسد الممزق شارة تمثل الدمار الآدمي Bowie, op. cit., p. 82

الخـــاتمــــة

استـخـدمنا فى هذا البـحث مـفـاهيم الـهـوية ، والنـفس ، والآخـر كـأدوات نـقـدية وتحليليـة لقـراءة النصـوص ، ومن خـلال تحليل على أسـاس التسلسل الزمنى لإبراز أعمـال الشارونى - وقد أبدعها على مدى فترة تقرب من خمسين سنة - قد ركزنا على مدركات النفـس والآخر ، والأسلوب الدينامى أو الحركى الذى نشـأ فيه كلاهما وتطور . ويحـاول هذا البـحث بصـفـة خاصـة أن يبين كـيف تغـيرت النفـس والآخـر بالتـوازى مع التغـيـرات التاريخيـة ، والاجتماعيـة ، والسياسيـة ، والاقتصـادية ، والثقافيـة . كما استخدمنا مفاهيم الهوية والنفس والآخر فى استطلاع المضامين الأيديولوجية ، التى تكمن وراء القصص القصيرة ، التى كتبها الشارونى ، والتى تطورت بدورها على ضوء المواقف الاجتماعية السياسية المتغايرة .

مجمل مدركات النفس والآخر

كما هـو الأمـر فى النفوس الشخصية الراوية ، فـإن النفوس المروية ، والآخـرين المرتبطين بها فى هـذه الأعمال قد أوجدها - وأعاد إيجادها - تتابع الأحداث التاريخية . وبذلك فإننا نجد ضمير المتكلم : "أنا" يمر من خلال سلسلة من مراحل التغير ، مما هو سابق لديكارت ولاحق لديكارت ، معطياً تكويناً ؛ مثل : ليزا فى "جسد من طين" ؛ حيث النفس تنقسم على نمط "عقل / نفس - مع - عقل / جسد" . من هذا إلى التوحد الكامل ، الذى ينتمى بأكمله للديكارتية (مثل سامى فى "الناس مقامات" حيث نجد التركيز ينصب على نفس واعية مفكرة) - فى قصص تالية ، عندما تبدأ الحقيقة الخارجية تتحلل ، تبدأ النفس بدورها فى التحلل (بصفة أساسية فى "لمحات" و"اعترافات") إلى الحد الذى تتطور فيه إلى أن تصبح بناء يشبه ما بعد الحداثة

(انظر الوقائع الغريبة") ، وهنا يتركز اهتمامنا على نفس متفتتة وغير موحدة ، تتشكل طبقًا للأنشطة والممارسات التى تتشكل اجتماعيًا ، وحيث يصبح مشروع النفس خاضعًا لسيطرة الجسد .

عند الشارونى ، نجد فردية النفس تتخذ وضعًا أساسيًا ، خصوصًا فى القصص التى تسيطر عليها حبكة سيكولوجية . وبهذا فإن النفوس المروية ليست مجرد أنماط شائعة ، أو أشكال كاريكاتورية ؛ إنها أكثر من ذلك ، وهوياتها متفردة من عمل إلى آخر ، كما نرى فى عدد من النماذج يتراوح من سيد أفندى عامر ، إلى فتحى عبد الرسول إلى موجود عبد الموجود إلى أم سيد ؛ حيث تتصف كل نفس بخصائصها الفريدة ، وعاداتها الشخصية ، وذكرياتها الخاصة .كذلك فإن هذه نفوس يصعب سبر أغوارها ، وهى غير سوية ومتناقضة ، وكثيراً ما نجدها متعددة الأبعاد، بقدر ما يسمح به شكل القصة القصيرة (١) .

وإذا كان لنا أن نلتقط نفسًا مسيطرة ، أو محددة للنفس فى قصص الشارونى ، فإنها ستكون – بلاشك – هى الأقلية (مثل : " الرجل الضئيل " الخارج عن المألوف ، القبطى ، المرأة ، المثقف البرجوازى)(*)، وهذه – برغم ما اجتازته من حلقات من إعادة تشكيل الهوية على مدى الزمن – تظل ثابتة نسبيًا . هذا النمط هو الذى يكون أساسًا للنفس المروية " الأولية" كما يسميها ليختنشتاين ، وهى تمضى فى التغير على مدى ما كتبه الشارونى من قصص . وبنفس الطريقة ، فإن الآخر المسيطر هو - بلا شك - الآخر المهمين ، وهو بناء متضمَّن – بصفة أساسية – يقوم ببناء ذاتية النفس ، ويحقق تبعيتها ، ويتجلى فى جميع الأماكن والأزمنة تقريبًا (كالبيت والمدرسة ومكان العمل) وفى جميع الممارسات الاجتماعية الواردة فى هذه الأعمال .

وكما قصدنا أن نبين فى الفقرات الختامية لكل فصل من الفصول السابقة ، فإن مدركات النفس والعلاقات بين النفس والآخر كانت تتسم (بشكل لا يغيب عن الملاحظة)

(*) هذا هو بطل القصة القصيرة عند أى كاتب فضلاً عن أنه ليست هناك قصة واحدة أزمة بطلها القبطى بسبب قبطيته وسط مجتمع مختلف ، بل لأنه إنسان أمسك به المبدع فى لحظة من لحظات أزمته شأنه شأن أى إنسان آخر (الشارونى)

بالمعارضة ، وفى بعض الأوقات بالصراع . فى الفصل الأول ، نجد نفسًا مفتقرة إلى الثقة ، وسلبية ، وغير مستقلة إلى حد كبير - مستبعدة من المجتمع ، أو منبوذة منه بفعل آخر متغطرس ، وشرس ، ومشاكس ، ولديه نزعة للتدمير . هذاالنموذج النمطى للنفس / الآخر : يمثل حقائق الفترة الاستعمارية المتأخرة ، فى مجتمع محكوم بنظام يمارس القهر والعنف، وفى ظل تحولات اجتماعية وثقافية اجتازتها مصر أثناء الحرب العالمية الثانية، وبعدها . يلى ذلك أن هذا النموذج يمثل التوترات القائمة بين قواعد وضرورات الماضى والحاضر ، وبين ما هو تقليدى وما هو حديث .

هذا الإطار الاجتماعى السياسى يسود الفصل الثانى أيضًا ، وإن كنا هنا نجد نفسًا مجلفنة ، ومتزايدة الشعور بالثقة ، قد أينعت نتيجة لفعاليتها وانفتاحها على الاحتمالات الجديدة ، بينما يظل الآخر بلا حراك ، منغلقًا ومتجمدًا ، يتشبث فى إصرار بالماضى ، وبذكريات المجد السابق . هذا النموذج من النفس /الآخر يمثل حقائق الفترة السابقة على الثورة ؛ عندما نادى المصريون بإزالة النظام الاجتماعى عن طريق حركات شعبية قومية ديموقراطية .

أما الفصل الثالث فينقسم إلى نموذجين من نمط النفس /الآخر . فى أولهما نجد اتحاداً غير مألوف بين النفس والآخر ؛ بحيث يمارس كل منهما قدراً متساوياً من الثقة والرضا والتفاؤل . يدل هذا على المدى الذى وصلت إليه الأيديولوجية القومية فى جعل المجتمع المصرى يتشرب الدعاية الهادفة إلى الوحدة فى أعقاب قيام الثورة . فى النموذج الثانى نجد التوترات الكامنة بين النفس والآخر قد بدأت تطفو على السطح مكتسبة شيئًا من القوة ، بينما يبدأ الآخر ينزلق راجعًا إلى دوره المسيطر السابق . يدل هذا النموذج على تغير فى المدركات القومية للنظام الثورى ، وبصفة خاصة مع بداية ظهور العنف السياسى والإجراءات القمعية .

يتصف الفصل الرابع بنفس «وسطية » أو « انفصامية » ، تنفصل وتشرد بعيداً ، لا تنتمى لموضع ولا لأحد ؛ وهى نفس خائفة وخائبة الأمل ، مسحوقة بما يفرضه آخر أصبح الآن متسلطًا وطاغيًا . هذا النموذج للنفس / الآخر ، يمثل فى إطاره الاجتماعى السياسى ، فترة سادت فيها الشكوك فى فاعلية الثورة ، لكنها تعرضت للإخماد نتيجة لأجهزة الرقابة الداخلية والخارجية . بوصولنا إلى الفصل الخامس

نجد نموذج النفس /الآخر يبدو كما لو كان قد أتم دورة كاملة ، وأن نصفى هذا الازدواج قد اتخذا وضع قطبين يتنافران تنافراً مطلقًا . لكن النفس ليست هى تلك النفس المسطحة التى لم تتطور ، والتى عهدناها فى الأعمال السابقة ، بل هى نفس متعددة الطبقات تتصف بوعى ذاتى متعدد المستويات ، وكامل التكوين . يتضح هذا من مجادلاتها وسخرياتها ومفارقاتها وتناقضاتها ؛ وهى تحاول أن تقف فى وجه البطش والظلم ، وتقاوم الاستقطاب ، لكنها تؤكد حقها فى أن تختلف ، وهى تحن إلى الماضى بينما تعلِّق آمالها على مستقبل أفضل . هذا النموذج فى النفس والآخر الذى يتصف بالانقسام المطلق يمثل الصلات المقطوعة بين حكومة مصر وشعبها ، والقطبية التى طرأت على مجموعها القومى المتصور .

الأمر الذى يبدو واضحًا هو أن جهد الشارونى ينصب بشكل مسيطر على النفس الفردية ، وعلى أحلامها، وأهدافها ، وبحثها عن معرفة الذات وتحقيقها وإشباعها . ونحن نجد فى كل هذه الأعمال تقريبًا نفوسًا مروية تفتقد شيئًا ، أو تعانى من غيبة هذا الشيء ؛ وهذه النفوس هى على وجه العموم لها رغبات وطموحات ، وتجاهد من أجل تحسين الذات، وجعلها أفضل . فى أغلب القصص (وبصفة خاصة تلك التى يحكيها راوٍ بضمير المتكلم) نجد نفوسًا فى عملية تطور ، قد أقدمت على بحث قلق لا هوادة فيه ، عن حس واضح بالهوية ، ويمكننا أن ننتهى مطمئنين إلى أنه باستثناء حالة واحدة هى " راسين فى الحلال " ، لم يحدث أن نفسًا مروية واحدة قد نجحت فى تحقيق هذا الهدف . وفى هذه الحالة الوحيدة المستثناة ، يتحقق التماسك بانصهار النفس فى الآخر إلى الحد الذى تنتفى فيه كل حدود المخالفة أو المعارضة .

تمثيل وجهات النظر العالمية والأيديولوجيات ومنظومات القيم

عرضنا أيضًا فى هذا البحث إلى حقيقة أن أعمال الشارونى تنبنى على عدد من وجهات النظر العالمية التى توالى الظهور دون توقف ، ومن أكثرها وضوحًا النظرة إلى البرجوازية الصغيرة المصرية ، التى ينتمى هو إليها . يتمثل هذا فى مبادىء أيديولوجية وفلسفية معينة ، يُدخلها هو فى مضامين القصص ، وأحيانًا فى بنيتها .

وهــو في بعض الأحيــان يجعل هذا الاتصــال بين الأفكار والقصــة واضحًا تمامًا ، من خلال ما تتكلم به الشخصيات ذاتها ، (كما نجد فى أعمال مثل "نظرية" و " شكوى ")، بينما يجعل ذلك غير مباشر فى أعمال أخرى ، فيأتى به على هيئة مصائر الشخصيات وهى تتكشف للقارىء (كما فى " جسد من طين " أو " اللحم والسكين ") ، وفى عدد من المواقف ، ذهبنا إلى أن بعض النفوس المروية تبدو شخصيات يختفى خلفها المؤلف لكنها تعبِّر عن نظرة عالمية محددة . وكما تكشف عنه هذه الأعمال ، فإن هذا ينبنى على إدراكات للفردية الديكارتية البروستانتية ، وعلى العقلانية العلمية ، والإنسانية البرجوازية . قد نستنبط هذا من الطريقة التى يتَّبعها فى إلقاء الضوء على النفس الفردية ، أو فى التخفيف من التركيز على الطقوس والخرافات ، أو من الطريقة التى يتَّبعها فى تأكيد أهمية التعلم ، والتفهم المعرفى والعقلانى ، ومن التزامه بأساسيات ومتطلبات العقد الاجتماعى . فى قصتى " اللحم والسكين " و " راسين فى الحلال ، نجده يستخدم وجهة نظر عالمية مسيحية بصفة أساسية ، داعيًا البشر لأن يمارسوا التواضع ، والحب المتبادل بينهم (وهو ما دعا إليه المسيح) وإن يكن هذا فى سبيل خدمة أيديولوجية قومية تنطبق بنفس القدر على المسلمين وعلى المسيحيين .

قد تكون الأيديولوجية القومية هى أظهر الأيديولوجيات التى تتمثل فى هذه القصص كعامل له أثره ، وحتى فى الأعمال المتأخرة (حيث يظهر أن أسطورة القومية لم تستطع إلا أن تتبخر) نجد الشارونى يبدو أنه لا يفقد الصلة مع طموحاته فى وحدة قومية ؛ إذ إنه برغم إصراره على الفردية ، فإنه فى النهاية يؤمن بسمو الخير الذى هو أعلى وأكبر (أى القــومى) ، كما هــو واضــح من قصص مثل " اللحم والسكين " ، و" راسين فى الحلال " و " نظرية " و " شكوى " ، ومن أجل هذا فإنه يظل حريصاً على أن يؤكد أهميــة الصلات المعنــوية وضــرورتها (كالصلات الأيديولوجية والدينية) ؛ إذ إنها هى التى تحقق الصلة والالتزام بين الصالح الشخصى للفرد ، وصالح المجموع . إنه فقط عندما يبدأ المجموع فى سحق الفرد ، وفى قمعه (كما هو حاصل فى قصص متأخرة ؛ مثل "الزحام" و " لمحات " و " شكوى") نجده يسعى إلى تصحيح الاختلال فى ميزان القوة ، ويعمل على تأكيد مبدأ المسئولية المتبادلة .

وعلى ما يبدو فإن الشاروني لديه نظرة عالمية تتسم بالمحافظة وأحيانًا بالتشاؤم . إلا أنه طبقًا للتحليلات المقدمة في هذا البحث ، فإن هذه النظرة هي أساسها متفائلة ؛ إذ إنه بينما نجد الكثير من أبطاله شخصيات حالمة تعاني الإحباط والعجز ، (مثل عباس الحلو ، ومحمود في "القيظ" ، وسامي وسامية في "الناس مقامات" ومأمون في "الحذاء) فإنه ما يزال يدعو إلى المبدأ الفلسفي الإنساني القائل بأن الإنسان – من خلال جهوده – هو حجر الزاوية في تشكيل تاريخه ، وهكذا فإنه يسمح لأبطاله أن يحلموا لأنهم – فيما يرى – قادرون على تحقيق أحلامهم . وهو بدوره يبسط هذه الفلسفة إلى قرائه ، ليشجعهم على أن يتساءلوا عن تلك الشخصيات ؛ من حيث ما لديها من دوافع ، أو ما تعانيه من فقدان الوعي ، وفي سبيل ذلك ، فإنه يدعو القراء إلى أن يستقصوا حقيقة ما لديهم من قيم وأيديولوجيات . وبينما يوجد دائمًا تيار تحتي أو خفي .. معنوي أو أخلاقي يتمشى مع أحداث قصصه ، فإنه يحرص على أن يوجهها محاذرًا بوضوح إصدار الأحكام ، أو الحث على عقيدة أو أخرى ، مفضلاً أن يلمح لمجرد إمكانية التوصل إلى حلول ممكنة للقضايا الأخلاقية .

وفي كل مرحلة من مراحل حياته ككاتب ، نجد قصصه تدعو إلى إعادة تشكيل المجتمع ، مستمدة منظومات القيم من أفكار ديكارت وهيجل وروسو و فرويد و نيتشه وغيرهم . ويمكننا أن نستنبط النقط الرئيسية في منظومة قيمه كما يلي (ومعها أمثلة لها مأخوذة من القصص التي تتمثل فيها) :

١ – **مبدأ عدم الإخلال بحقوق الفرد** : " زيطة صانع العاهات " ، " سرقة بالطابق السادس " ، "الحذاء" ، " الناس مقامات " ، " الزحام " ، " لمحات " ، " شكوى " ، " اعترافات " ، " الوقائع الغريبة" .

٢ – **الناس لهم حقوق ثابتة وراسخة فيهم وعلى المجتمع أن يعمل على حماية هذه الحقوق** : "مصرع عباس الحلو" ، "زيطة صانع العاهات"، "سرقة بالطابق السادس " ، " العشاق الخمسة " ، "رسالة إلى امرأة " ، "الحذاء" ، "الناس مقامات" ، "الزحام" ، "نظرية" ، "لمحات" ، "شكوى" ، "اعترافات " .

٣ - إن الطاعة العمياء لا تساوى الفضيلة : (٢)

" جسد من طين" ، "مصرع عباس الحلو" ، "زيطة صانع العاهات" ، "سرقة بالطابق السادس" ، "القيظ" ، "رسالة إلى امرأة " ، " أنيسة" ، "الناس مقامات" ، "نشرة الأخبار" ، "نظرية " ، "شكوى" .

٤ - إن البحث العلمى خير ، لكنه يجب أن يستخدم من أجل خير البشرية : " مصرع عباس الحلو " ، "زيطة صانع العاهات " ، " نشرة الأخبار " ، " نظرية " ، " شكوى " ، " اعترافات " ، " الوقائع الغريبة " .

٥ - إن الأصالة والإبداع والفكر الفردى ، كلها مصادر للقوة والفاعلية ، " زيطة صانع العاهات"، "سرقة بالطابق السادس" ، " العشاق الخمسة" ، "رسالة إلى امرأة" ، "نشرة الأخبار" ، "نظرية" ، "شكوى" .

٦ - إن الرضا عن النفس يجب أن يعلو فوق الكبرياء : " زيطة صانع العاهات " ، " الناس مقامات " ، "نشرة الأخبار " ، اللحم والسكين " ، " شكوى " ، الأم والوحش " .

٧ - إن التعليم يحقق التنوير ويشكل أساساً لمجتمع أفضل : " العشاق الخمسة " ، " رسالة إلى امرأة " ، " نظرية " ، " شكوى " ، " اعترافات " .

إسهام الشارونى فى القصة القصيرة العربية الحديثة

يتخذ هذا البحث وجهة نظر مؤداها أن الشارونى أحد طلائع الحداثة فى الكتابة العربية ، وأنه قد استهدف أن يكون دوره متمثلاً فى مجال القصة القصيرة بصفة خاصة ، كما يبين - بكل وضوح - أنه قد قصد إلى أن يظهر كيف أن استخدامه لأساليب السرد الحديثة والمتجددة قد سبق بها غيره من الكتاب بما يصل إلى عشرين سنة (٣) ، وإن يكن إنتاجه محدوداً بعض الشيء من حيث الحجم ، فإنه

يأتى متنوعًا . وقد سار خلاله من الرومانسية إلى الواقعية إلى الحداثة ، بل - وفى آخر نص أوردناه هنا - إلى أن يستكشف حدود ما بعد الحداثة . كما أن أعماله ترسم خريطة لتطورات تاريخية كبرى ، من وباء الكوليرا والأحوال الناتجة عن الحرب العالمية فى أواخر الأربعينيات ("العشاق الخمسة " و " الحذاء " " ، ثم من خلال السنوات المضطرمة بالأحداث أثناء حكم عبد الناصر والسادات " " الزحام " ، " لمحات " ، " شكوى ") انتهاءً بالتسعينيات ، ومع الإشارة إلى وباء الإيدز ، والغزو العراقى للكويت (فى " الوقائع الغريبة ") ، لكن الشارونى يظل بصفة أساسية كاتبًا ينتمى إلى الحداثة ، كما نرى من الخصائص الأساسية لكتاباته التى نوردها فيما يلى :

١ - التأكيد الذى يعلو فوق كل شيء آخر ، على " الجوانية " ؛ سواء على مستوى العالم ، أو فيما يتعلق بالزمن .

٢ - التأكيد على المنظورية (بوضع المعنى من وجهة نظر الفرد ، وبتفضيل الراوى الذى يتخذ موقعه داخل حركة النص وأحداثه) .

٣ - التأكيد على التأثيرية (أن يضع فى صدارة النص عمليات الإدراك والمعرفة) .

٤ - الإيمان بكونية القيم الإنسانية الأساسية .

٥ - استخدام أساليب تتخذ مدخلاً بنيويًا إلى التجربة ؛ مثل التحليل النفسى والأسطورة (بصفة خاصة فى " اللحم والسكين " و " الأم والوحش ") .

ومن إسهامات الشارونى الأخرى فى فن القصة القصيرة - وبرغم ما يقوله البعض خلافًا لذلك - - أنه قد سعى دائبًا ؛ أى أن يظل على اتصال مع الواقع الاجتماعى السياسى لمصر فى كتاباته ، وأن يترجم هذا الواقع ويناقش طرق تغييره . وبينما يظل مدخله إلى ذلك متسمًا بالحيطة(*) (وفى بعض الأحيان يكون ذلك بطريقة غير مباشرة) فإنه لم يحجم أبدًا عن استدعاء الأيديولوجية إلى موضع الفحص والنقاش ، بما فى ذلك الأيديولوجية القومية ، التى ظل ملتزمًا بها طيلة حياته

(*) الفرق بين القصة والمقال هو كما يقول نجيب محفوظ : الرواية فن ماكر أما المقال فصريح ومباشر" (الشارونى) .

الفنية . وبصفة خاصة ، نجد أن كتاباته تكشف عن أن الضجة المثارة حول الأيديولوجية القومية المصرية قد انهارت وتفككت فى مرحلة مبكرة من أواسط الخمسينيات إلى أواخرها[٤] ، يضاف لذلك أنه - بخلاف العديد من الكتَّاب المصريين المنتمين لتلك الحقبة - لم يحاول أن يتحاشى الدخول فى الموضوعات التى تنطوى على تحدى سياسات نظام الثورة ، أو مصداقيتها ، أو حتى مدى تحقيقها للنجاح . وبذلك فإن ما أوردناه هنا يدل على خطأ النظر إليه بوصفه كاتبًا انطوائيًا ، وغير ملتزم .

تبين القصص التى أوردناها هنا أن الشارونى كان على مدى قدر كبير من حياته الأدبية مفكرًا مستقبليًا وطليعيًا ، بل وموغلاً فى محاولة التنبؤ بما يخفيه المستقبل . يضاف لذلك أن الكثير من قصصه المبكرة ما تزال تتصف بالمعاصرة ، وتبدو أنها تعلو فوق النزعات والأنواق الأدبية المؤقتة . وفى مقدمة لـ " المجموعات " كتبها سنة ١٩٩٣ ، يشرح الشارونى كيف أنه بعد مضى عشرين سنة على ظهور بعض أعماله لأول مرة ، فإن إعادة نشر البعض منها قد تعرَّض للحظر بواسطة الرقابة ، وأن الرقيب رأى أن هذه القصص "تندد بالنظام الحالى ، ولا يمكن أن تكون قد كُتبت منذ عشرين عامًا "[٥] ، وكما يقول معقبًا :

" لم أعرف هل أفرح أو أحزن ، أفرح لأن قصتى التى كُتبت منذ عشرين عامًا ما تزال حية يحسبها الرقيب مكتوبة أمس ، أو أحزن لأن مجتمعنا لم يتغير فيه شىء ؛ بحيث أن ما ينطبق عليه من عشرين عامًا ينطبق عليه اليوم . ولكننى لم أغفل احتمالاً ثالثًا ، وأنا أقول فى شبه غرور لنفسى : لعل فى القصة شيئًا إنسانيًا يتجاوز المجتمع فى مرحلة معينة - وإن صدرت عنها - هى التى تهبها شبابها الدائم "[٦]

الذى تكشف عنه هذه الفقرة وبقية أعمال الشارونى هو أنه بينما قد تطورت المسألة القومية ، ونمت فى خط مستقيم منذ الفترة السابقة للثورة فى مصر ، يظل الآخر المهيمن ، ومعه أنظمته وأيديولوجياته ، كما هو . أو قل إن الآخر المهيمن قد بقى ساكنًا ، أو إنه قد تغير - على أقصى تقدير - على مسار لولبى نحو الداخل ، مما نتج عنه أنه قد وصل إلى ما كان عليه قبل ذلك بنحو خمسين سنة .

الهوامش

(١) وبصفة خاصة فى الأعمال التى صدرت من ١٩٦٠ فصاعداً .

(٢) ينطبق هذا على عدائه للسلطة الغاشمة .

(٣) لعل أبرز الأمثلة على هذا هى قصة " الحذاء "

(٤) انظر " الناس مقامات " ، (١٩٥٦) و " نشرة الأخبار " (١٩٥٧) .

(٥) المجموعات ، الجزء الأول ، ص ٣ .

(٦) نفس المرجع ، ص ٣ - ٤ .

تذييل

بقلم يوسف الشاروني

أول ملاحظاتي على الرسالة – إذا سُمح لي بذلك ؛ فهذا هو الفرق بين رسالة عن أديب توفي ، وآخر ما يزال حيًا – أنّ الباحثة أقامت صداقة مع القصص التي تناولتها بالدراسة ؛ أي أنني شعرت أن العلاقة بينها وبين القصص لم تتوقف عند مجرد العلاقة العقلانية ، بل اختلطت بعلاقة وجدانية من طول مرافقتها لقراءتها ، وما كتبه النقاد بشأنها ثم الاطلاع على المناخ الاجتماعي والسياسي أو بتعبيرها Socio-political الذي أفرخ هذا اللون القصصي ، فباحت لها بأسرار لا يمكن البوح بها بوسيلة أخرى . وأنا أشبّه ذلك بالإنسان الذي نقابله أول مرة ، فإذا افترقنا قد لا نتذكر إلا اسمه ومظهره الخارجي فقط ، لكن إذا تكرر لقاؤنا ، وأصبحنا أصدقاء ، فإننا نتعرف على شخصيته وطباعه ، ويبوح لنا بأسراره ؛ ولهذا فإن هذه الرسالة قدمت قراءة جديدة لقصصي بحيث شعرت أنني أقرؤها – ولا أقرؤها – للمرة الأولى ؛ أي أنني أقرأ قديمًا جديدًا ، أو جديدًا قديمًا ؛ وبحيث اقتربت العملية النقدية من العملية الإبداعية ، أو أن العملية النقدية أصبحت موازية للعملية الإبداعية .

وكلما أوغلت في قراءة الرسالة كانت تطاردني الوجوه التي يرسمها الفنانون التشكيليون الكبار ؛ فهم لا يصورونها تصويرًا تسجيليًا أو فوتوغرافيًا ، بل يضيفون رؤيتهم إلى ما يرسمون ؛ أي أن الصورة تكون محصلة الجدل بين صاحب الوجه مضافًا إليه رؤية الفنان ، وتُنسب في النهاية إلى إبداعات الفنان بينما صاحب الصورة مجرد أداة ووسيلة لهذا الإبداع . وسيتضح ذلك من الملاحظات التالية :

– يمكن القول إن الرسالة بوجه عام محاولة للتسلل إلى ما وراء الوعي القصصي ، والكشف عن البذور والجذور والخلفيات . من ذلك ما توصلت إليه أن التجريب

عند الشاروني مرتبط بالتيار الثوري ، الذي كان تعبيراً سياسيًا عن الرغبة في حقيقة جديدة ، وفي التغيير .

– القول بأن الجو الخانق في قصة القيظ يعبِّر عن الاستبداد السياسي ، والكبت في المرحلة التي كُتبت فيها القصة هي وجهة نظر تشمل قصصًا أخرى كُتبت في فترات لا حقة مثل :"الزحام" و "الوباء" و "موجود عبدالموجود" و "ضيق الخلق والمثانة" . ويُلاحظ أنني لست مهمومًا في قصصي بالوضع المحلي فقط بل بالوضع العالمي كله . وواضح هذا في قصة مثل "الوباء" حيث إشارات من حين لآخر إلى مندوبي الأمم المتحدة الذين يهاجمون بعضهم بعضًا ، ومؤتمر للسحر في باريس ، ومذابح في الهند ، ومجزرة في اليونان ... وهو ما لم تكن هناك إشارة إليه في الرسالة كلها ؛ لأنها تركزت على الوضع المحلي الذي حجب الرؤية الأشمل للقاص وللقصص .

– هناك إشارة إلى أن لطيفة الزيات هي بطلة العشاق الخمسة ، والمبدع لا يستمد عادة شخصياته من شخصية واحدة ، بل هناك ما يسماه فرويد بالتكثيف في الحلم Condensation ؛ وهو الجمع بين أكثر من شخص في شخصية واحدة ، وهو ما يحدث مثله في العمل القصصي ، وفي سيرتي الذاتية "ومضات الذاكرة" فصل يوضح أن شخصيات "العشاق الخمسة" رجالاً ونساءً هو تكثيف لعدد كبير من الشخصيات .

كما أن إحجام هؤلاء العشاق عن الكشف عن عواطفهم يرجع إلى أعمارهم التي تتأرجح بين المراهقة والنضج ، والتقاليد الشرقية ، التي كانت تتحرر على استحياء من قيود العلاقة بين الجنسين في تلك الفترة ، والتي نلمح تطورها المتدرج في ثلاثية نجيب محفوظ – على سبيل المثال – ولا أظن أن للاحتلال البريطاني ، ومن يسيطرون على الحكم دخلاً في ذلك .

– الحديث عن اليمامة في قصة "أنيسة" يشير إلى أنها رمز لاحتمالات المستقبل المزدهرة بعد فترة من المصاعب مما يمكن تفسيره بأنه رمز للثورة .

أحب أن أذكر أن القصة لا تُكتب بمجرد إعدادها في ذهن المبدع ، لكن الواقع أن كثيراً من القصص يمر بفترة حضانة قد تمتد سنوات ، وقصة أنيسة من هذه القصص التي أعيشها قبل الكتابة وبعدها ، ولا أظن أن لها علاقة بالثورة ؛ فالقصة مستمدة

أصلاً من قصة حقيقية كانت اليمامة – وليس أى طائر آخر – من شخصياتها . ومنذ شهور قليلة أقامت يمامة أخرى مشابهة عشًا فى قاعدة نافذة لا يُفتح زجاجها فى مسكن أحفادى ، وباضت وفقس البيض . لهذا أقول إن هذه الرسالة إبداع موازٍ للإبداع القصصى الذى تتعرض له بالدراسة ، موازٍ وليس مطابقًا فى كل الأحوال .

– فى أحد هوامش قصة "رأسان فى الحلال" جاء أنه يبدو أن هذه القصة تأثرت بقرار إلغاء المحاكم الشرعية فى نفس عام كتابة القصة . ولا أظن أن هناك أية علاقة بين إلغاء المحاكم الشرعية ، وفكرة التآخى بين المسلمين والمسيحيين ، التى استوحيتها من واقع موجود فى مصر منذ زمن بعيد . والأصح أن الدافع إلى كتابتها ربما كان تأكيد هذا التآخى فى وقت بدأت فيه هذه العلاقة تتعرض للتراجع بين بعض الفئات فى مصر . ومرة أخرى فالقصة لا تُكتب نتيجة مناسبة محددة بقدر ما تُكتب نتيجة وضع أشمل . ومن مقدمة المجموعة القصصية الكاملة الجزء الثانى نقلت الرسالة ما ذكرته عن قصة "مطاردة منتصف الليل"، وكيف أن الرقيب أراد مصادرتها بعد أكثر من عشرين عامًا من نشرها الأول ؛ لأنه رأى أنها تنطبق على عام ١٩٧٣ مع أنه سبق نشرها فى مجلة الأديب البيروتية فى فبراير ١٩٥٢ ثم فى مجموعة "العشاق الخمسة" عام ١٩٥٤ ؛ أى أن صدقها الفنى لم يرتبط لا بنظام ملكى ، ولا نظام جمهورى ، ولا بعهد عبدالناصر ولا بعهد السادات . وأظن أن هذا هو نجاح أى إبداع فنى : إنه تعبير عن وضع أشمل لا يرتبط بفترة زمنية محددة فتزول أهميته أو صدقه بزوال هذه الفترة . وبالمناسبة فأنا لا أذكر أن قرار إلغاء المحاكم الشرعية كانت له أى أهمية عندى سلبًا أو إيجابًا .

– فى أحد هوامش قصة "اللحم والسكين" أن اسم "عريان" خاص بأقباط مصر ، لكن رغم أنه اسم أحد الأولياء الأقباط الذى يُقام له مولد فى مدينة المعصرة المجاورة للمعادى حيث أسكن ، إلا أنه اسم مشترك بين المسلمين والأقباط سواء عريان أو العريان . وهناك كاتب مصرى مشهور اسمه محمد سعيد العريان (١٩٠٥ – ١٩٦٤) . وجاء فى موسوعة السلطان قابوس للأسماء العربية اسم إبراهيم يوسف العريان – فقيه حنفى مصرى ، تولى الإفتاء فى الإسكندرية ، وتوفى عام ١٨١٧ . وفى دليل التليفون المصرى يتكرر هذا الاسم بين الأقباط والمسلمين . كما أن أسماء مثل حبيب وبسيطة أسماء مشتركة .

– فى قصـــة "الناس مقامات" جاء أن جميـع شـخصـياتها انتهازيون اجتماعياً . All of its characters are social climbers وأظن أنـه يمكن اسـتـثـناء شـخـصـيـتـىْ «نبـيل وسامى» – واسمهما يدل على ذلك – فكل منهما وقع اختياره على فتاة من طبقة أدنى من طبقته . لكن صميم القصة يتمحور حول انتهازية الطبقة الوسطى ، التى تريد أن تصعد وترفض أن تهبط ، وترى هذا منطقياً لا تناقض فيه ، وترمز إلى ذلك وظيفة والد سامى الذى يعمل فى شركة "تأمين" .

– فى قصة "نشرة الأخبار" أنه يمكن القول إن انهيار المبنى رمز لانهيار الإيمان الدينى . أظن أن هذا تحـميل للنص بما أعـتـقـد أنه ليس فـيـه ؛ لأن النص يدور حـول التخلف الحضارى المنهار مقارناً بالتقدم الحضارى الغربى ، وأظن أن تراجع العقيدة الدينية أكثر ارتباطاً بالحضارة الغربية ، وليس بالتخلف الذى يختلط فيه الدين عند بعض معتنقيه بالغيبيات على نحو ما نجده عند أحلام الست أم خليل فى القصة .

– تربط الرسـالة بين قصة "اللحم والسكين" وتهميش الأقباط فى الستينيات ؛ لأن أحداثها تدور فى بيئة قبطية ، وتنسى أن قصة "أنيسة" هى قصة بطلتها قبطية أيضاً – نُشرت عام ١٩٥٤. الهدف كان التعبير عن بيئتى الأخص كما أعبِّر عن البيئة الأوسع . وماذا يقـال عن كاتب مثل إدوارد الخراط كل كتاباته منذ بدأ فى أواخر الأربعينيات حتى اليوم (نوفمبـر ٢٠٠٢) تدور قصصـه عن المجتمع القبطى . إن الكاتب القبطى يستلهم بيئته ، تماماً كما يستلهم المسلم بيئته الإسلامية .

ويبدو أن ما تطلق عليه الرسالة : الصراع بين مجتمعىْ أقباط مصر ومسلميها يسيطر على منهج الرسالة ، حتى أن الخلاف بين الشقيقين المسيحيينْ شفيق وميلاد أصبح من المحتمل أن يكون رمزاً للصراع بين أقباط مصر ومسلميها ، وأن ميلاد رمز للأقباط لأنه الأكبر سناً ، والأقباط أسبق وجوداً فى مصـر ، وشفيق الأصغر رمز للمسلمين لأنهم الأحدث وجوداً . والرسالة لا تقول إن هذه هى إحدى القراءات للقصة لكنها تنسبها مباشرة إلى الشارونى . وبذلك تنسب الرسالة إليه تفسيراً لم يخطر بباله ، ولا يتفق مع الفكرة المحورية للقصة ؛ وهى فكرة أن يموت شخص من أجل أن يخلِّص الآخرون . والدراسة أشارت بوضوح إلى التناص بين قصة موت الأم وصلب المسيح . فالقصـة لا تتمـيز بشخصياتها القبطيـة فقـط بل بفكرتها المحورية أيضاً ؛ وهو أمر لا يتفق إذا كان ميلاد يمثل المجتمع القبطى وشفيق يمثل المجتمع الإسلامى المصرى .

فالدراسة تربط معظم القصص بوضع سياسى مثل الإصلاح الزراعى ، أو إلغاء المحاكم الشرعية من ناحية ، ووضع المؤلف الخاص المنتمى إلى أقلية مسيحية . ولو طبقنا هذا المنهج على معظم كتّاب القصص القصيرة ، فلا بد وأنهم ينتمون إلى أقليات بينما كتّاب الرواية لابد وأن ينتموا إلى الأكثرية ، رغم أن هناك كتّاباً كثيرين يجمعون بين كتابة الرواية ، والقصة القصيرة ، وكتّابا مصريين مسلمين اقتصروا على كتابة القصة القصيرة ، وأبطال معظم قصصهم مأزومون مهزومون ؛ لأن القصة القصيرة هى قصة الفرد المأزوم ، أو كما يقول فرانك أوكنور فى كتابه "الصوت المنفرد" Frank O'Connor : The Lonely voice إن القصة القصيرة فن الوحدة والعزلة وفى كتابى "القصة تطوراً وتمرداً" ذكرت أن القصة القصيرة بطبيعتها لا تتعامل مع الانتصار ، لكن مع الكبت والهزيمة والضياع ، فلو كان بطلها سليماً اجتماعياً لكان أولى به أن يحتل صفحات رواية ، لكن الفكرة الطائفية سيطرت على منهج الدراسة . لو قرأنا قصة المعطف لجوجول (١٨٠٩ - ١٨٥٢) فأية أقلية كان يمثلها بطلها التعس أكاكى أكاكيفتش غير المهمشين من الموظفين أمثاله ، أم هو انعكاس لحكم القيصر إسكندر الأول (١٨٠١-١٨٢٥) أو نيقولا الأول (١٨٢٥-١٨٥٥) . وبالمثل إذا قرأنا قصة "موت موظف" The Death of Clerk ، فهل كان مزاج أنطون تشيكوف (١٨٦٠-١٩٠٤) التشاؤمى يرجع إلى بيئته السياسية والاجتماعية ، يعكس بذلك أسوأ سنوات حكم الإسكندر الثالث (١٨٨١ - ١٨٩٤) أو أنه كان يعكس بعض ثوابت الطبيعة البشرية ، وفهمه للواقع النفسى ، وأن تأثير قصصه يكمن فى عموميتها ، وإنسانيتها كما يقول مارك سلونيم فى كتابه "مجمل تاريخ الأدب الروسى" Marc Slonim: Outline of Russian Literature (الترجمة العربية صفحات ١٦٢ - ١٦٣) . وما علاقة قصص الرعب التى كتبها إدجار آلين بو (١٨٠٩ - ١٨٤٩) بحكم الرؤساء الثمانية ، الذين حكموا الولايات المتحدة الأمريكية أثناء حياته - والتى انتهت فى الأربعينيات من القرن الثامن عشر بالتوسع الأمريكى فى الجنوب ، وضم أجزاء من المكسيك حرباً وسلماً عام ١٨٤٦ إلى الولايات المتحدة الأمريكية .

- فى قصة "نظرية الجلدة الفاسدة" تذكر الرسالة أنه بالرغم من طبقات الرقابة الذاتية والإخفاء ، فإنه يبدو أنها تتمحور حول مبادئ الشارونى الأيديولوجية ، وأن بطلها الشارونى يتخفى خلف شخصية بطلها صالح حتى يحمى نفسه من أية عواقب

محتملة . وأنا لا أجد فى هذه القصة بالذات إلا كل الوضوح "فى قريتنا : مثلاً دخلت الكهرباء ، ومياه الشرب النقية ، وبها وحدة مجمّعة فيها مدرسة ومستشفى ومشرف اجتماعي ومرشد زراعى ، لكن ليس يكفى أن نقيم بناء ونحضر أطباء ومدرسين ، لابد أن تكون الجلدة جيدة وصالحة للاستعمال " . (الجزء الثانى من المجموعات القصصية الكاملة ص ٥٦) "النتيجة يا ابنى ألا يكون التعليم مجرد تلقين معلومات ، الطفل يتعلم من تصرفات أستاذه أكثر مما يتعلم من أقواله .. فإذا كانت الجلدة فاسدة فى المدرسة أصاب الرشح الأجيال التالية ، بل سارت الأمور إلى أسوأ ، ولن يصبح الزمن يا ابنى معنا بل ضدنا ، ننقرض كما انقرض من قبلنا الهنود الحمر" (المرجع السابق ، ص ٧٧) . فأين طبقات الرقابة الذاتية ؟ حتى الرمز الوحيد فى القصة ؛ وهو "الجلدة الفاسدة مشروح وواضح . ومن الطبيعى أن تكون شخصية المبدع أحد مصادره يوظفها فى تصميم إبداعى مع مصادر أخرى ، ولكن ليس معنى هذا أنه يخفى شخصه خلف بطله ؛ لأنه لو أفصح عنها لهدم شرطًا من شروط الإبداع القصصى ، وانتقل إلى قالب السيرة الذاتية .

-- تربط الدراسة بين خوف البطل "موجود عبدالموجود" ، ووضع المؤلف كقبطى ومثقف . وقد كتب أديب مسلم (للأسف فإن منهج الرسالة اضطرنى لاستخدام صفة الديانة بعد اسم كل أديب ، وهو ما لا نفعله فى نقدنا العربى إلا فى حالات خاصة عندما يتطلب الأمر ذلك) اسمه زهير الشايب قصة مشابهة لقصة مطاردة منتصف الليل عنوانها "المطاردون" ، فأى مطاردين كان يعنى ؟ ليس الأقباط بالطبع ، إنما هو القمع الذى يتعرض له المواطن فى شرقنا العربى من معظم النظم الحاكمة بغض النظر عن عقيدته .

– وترى الدراسة أن الأجانب فى قصة "الأم والوحش" قد يمثلون المؤيدين الغربيين لإسرائيل ، بينما جاء ذكرهم فى القصة ، لأن المنطقة سياحية أولاً ، وإعجابهم بالآثار الفرعونية لا يمكن أن يكون له أية علاقة بالتأييد الإسرائيلى إن لم يكن العكس . كما أن ذكرهم جاء فى محاولة ربط أم سيد بمصر ؛ فهى من الأقصر ، أو طيبة عاصمة مصر الفرعونية قديماً من قرية الكرنك (اسم أعظم المعابد الفرعونية بالأقصر) ، ثم هى تشبه الملكة الفرعونية نفرتيتى زوجة إخناتون ، فكيف يكون ما يدل على عشقهم لمصر ، واستيعابهم التاريخ والتراث المحلى شبيهًا برغبة الوحش فى افتراس الطفل سيد

. Like the beast, they are voracious in their desire to consume the local history and heritage

– تقول الدراسة إن قصة "شكوى الموظف الفصيح" تناقش علاقة التجربة الساداتية الليبرالية بالانهيار الأخلاقى والفيزيقى فى المجتمع المصرى فى أواخر السبعينيات ، كما أننى أشير إلى سياسة الانفتاح فى عهد السادات عندما أقول على لسان زيد بن عبيد :

أصبح الفرد رخيصًا فى سوق المجموع

افترسه تنين المجموع

بينما أنا أقارن فى الفقرة الأولى من هذه الرسالة الموجهة إلى القرن الحادى والعشرين بين الفرد المسحوق فى القرن العشرين (أشير بذلك إلى النظم الشمولية بمختلف أنواعها التى انتشرت فى ذلك القرن) والمجموع المسحوق فى القرن التاسع عشر بين الأفراد (أشير بذلك إلى النظم الاستعمارية والرأسمالية التى بلغت ذروتها فى القرن ١٩) . فأنا أتحدث عن مأساة الإنسان عالميًا خلال قرنين ، وليس عن الإنسان المصرى فى السبعينيات من القرن العشرين . وبخلاف هذه الرسالة التى تُختتم بها "شكوى الموظف الفصيح" فإن الرسائل السابقة عليها تقدم صورة احتجاجية للبيروقراطية المصرية التى تمتد جذورها إلى أكثر من ستة آلاف عام كما يشير إلى ذلك التناص فى عنوانها مع عنوان قصة "شكوى الفلاح الفصيح" الفرعونية .

– تقول الدراسة إن الشارونى وغيره من المثقفين شأنهم شأن زيد بن عبيد شعروا بأنهم مبعدون من كل من الدولة والمجتمع ، ومع ذلك كانت تنقصهم الثقة والوسيلة ليعلنوا مأزقهم ، وأقول إنه فيما يخصنى لم يشعرنى النظام وقتئذ بهذا الإبعاد بأكثر من دليل لا مجال هنا لتسجيله .

فأنا لا أعبِّر عن وضع خاص بى ، ولكن عن وضع أعم ؛ لأن من طبيعة الفنان أن يكون الهم العام همّه الخاص ، وفى الرسالة الأخيرة من "شكوى الموظف الفصيح" اتسعت الدائرة زمانًا ومكانًا ؛ بحيث تجاوزت حدود مصر وقارنت بين قرنين . كما أن نشر هذه القصة على صفحات أوسع الصحف اليومية المصرية انتشاراً (الأهرام) دليل على أنه كانت هناك الثقة والوسيلة لإعلان احتجاجى على البيروقراطية والسلبيات الإدارية . والقول بأن الرسائل لم تُرسل واقعًا ، سببه؛ لأنها ببساطة لم تُكتب كشكاوى

حقيقية ؛ فهي جزء من اللعبة الفنية تمامًا مثل الشكاوى المرسلَة من العالم الآخر ، والتي ليس لها أصل واقعي ، فعدم الإرسال أسلوب تهكمي وتضخيم احتجاجي .

– تذكر الدراسة أن أبعاد الخوف تمتد من التهديد بالانتقام من جانب مؤيدي النظام إلى الخوف من جواسيس إسرائيل ، إلى طلب أبناء زيد ابن عبيد عدم نشر مزيد من خطابات والدهم (ولا أعرف ما الذى أقحم "الخوف المرضي من جواسيس إسرائيل" هنا) علمًا بأن طلب أبناء زيد بن عبيد عدم نشر مزيد من رسائل والدهم سببه هو أنه لم تكن لديّ أية رغبة فى كتابة مزيد من الرسائل ، فجعلتها على لسان أبنائه ، مجرد حيلة فنية .

– تقول الدراسة إنه من غير المعروف إذا كان حديث الراوى فى نهاية قصة "ضيق الخلق والمثانة" فى الزنزانة ، لكنه على الأرجح يدل على أنه يتحدث إلى نفسه ، والواقع أن نهاية القصة انتقال من الزنزانة إلى قاعة المحكمة ؛ حيث يعلن القاضي أو القضاة حكمهم بأنه مُدان ، ويدور حوار قصير يعلن فيه الراوى أن قفص الاتهام – بعكس الزنزانة – ليس فيه دورة مياه ، ولا مجرد جردل مما جعل مثانته تنفجر قبل أن يجد وسيلة للتصرف . ويلاحظ أن البناء القصصي أساسه هنا هو التنقل بين أكثر من مكان : السكن والزنزانة والمحكمة ..

– ترى الباحثة أن قصة "ضيق الخلق والمثانة" تعبِّر عن الأقليات فى مصر فى ذلك الوقت at this time سواء أكانوا أقباطًا ، أو مثقفين ، أو حتى نساء ، وهذا يجعل القصة قصة مناسبات ، بينما هى أوسع مكانًا وزمانًا ؛ فتقييد حرية التعبير ليست قاصرة على ذلك الوقت at this time فقط بل هى ممتدة من قبل ومن بعد ومعبَّر عنها فى كثير من القصص التى كُتبت فى أوقات مختلفة (مطاردة منتصف الليل ، موجود عبدالموجود ، الطريق إلى المعتقل ..) . كما تشير القصة إلى أن أزمة دورات المياه (حرية التبول / التعبير) تمتد إلى البلاد العربية ، وليست مصر فقط على نحو ما جاء فى المذكرة التوضيحية لإنشاء رابطة ضيقي المثانة وضيقاتها .

– تعتبر الدراسة أن ما هو من طبيعة الفن القصصي إن هو إلا عملية إخفاء واختفاء وتنكر ، مع أن الفن ليس المباشرة ، ولا الأسلوب التقريرى ؛ فقصة "الوقائع

الغريبة لانفصال رأس ميم" هى ببساطة قصة انفصال الرأس المثقف (يريد أن يقرأ أو يستمع إلى الموسيقى) عن حركة الجماهير ؛ فالمثقفون يقومون فى هيئاتهم ومجالسهم بدراســة مختلف القضايا واقتراح الحلول لها ، لكنها توضع فى الأدراج ولا تصل إلى التنفيذ ، بينما الجماهير توجهها وتسيطر عليها تيارات سطحية وغوغائية مما يهدد بالقضاء على ميم (الحرف الأول من مصر) رأساً وجسداً .

– وثقة من الباحثة فى منهجها ، فإنها تنسب إلى المبدع مباشرة آراء بعض شخصياته ، فتذكر ويقول الشارونى بدلاً من أن تقول "جاء فى النص أو يقول بطل القصة" .. ولو كان هذا صحيحاً لتعددت شخصية المبدع بتعدد قصصه ، أو حتى تعدد الشخصيات فى القصة الواحدة .

إن رؤيتى الفنية قد تكون مصر وسنوات حياتى بؤرتها ، لكن أحداثها ورموزها تتجاوزها قطعاً مكاناً وزماناً . من هنا كانت ما أطلق عليه اسم "القصص الكونية" مثل : زيطة صانع العاهات ، ومصرع عباس الحلو ، ونشرة الأخبار ، والوباء ، والعشاق الخمسة ، وانفصال رأس ميم ، والضحك حتى البكاء ، وضيق الخلق والمثانة ، وأحياناً تندمج الحضارتان فى النظرة الاحتجاجية مثل : الوباء ، والضحك حتى البكاء . وأحياناً تتعادل مثل : انفصال رأس ميم . فليست هناك نظرة واحدة يمكن إسقاطها على جميع القصص .

وقد كتب الصديق محمد الحديدى – وترجمته هنا حلقة من حلقات الصداقة وفعل من أفعال الحب – أن :

«يوسف فى دفاعه فى منتصف الليل ، ليس منشغلاً بأى مجتمع بعينه ؛ فى التنظيم الاجتماعى فى كل مكان ، وباسم المجموع ، وفى ظل أى قانون أو نظام ، يقف الفرد العادى أعزل من كل شىء ، قد تأتى الشرطة وتمسك به ليواجه اتهاماً بفعل لم يقدم عليه ، هذا يحدث فى كل دول العالم مهما كان نظامها . وعندما تظهر براءته – هذا إن أمكنه إثباتها بدفاع منتصف النهار – يعلم الله ماذا ستكون عليها حاله» .

في هذه القصة كل ما ارتكبه البطل - وهو الذى يحكيها لنا - أنه اشترى ليفة ليستحم ، ومشى بها فى الطريق . ولما كنا نعيش فى زمن يسوده العنف والتآمر ، ولما كانت السلطة ترى - كما يرى غيرها - أن الوقاية خير من العلاج فإن عليها أن تمسك بكل من تشتبه فى أنه أى شيء ... وقد مضت عشرات السنين وهذا يحدث فى إنجلترا مثلاً - وهى بلد جورج أورويل ومسرح روايته الهائلة الوقع « ١٩٨٤ » - وذلك بتأثير حرب القنابل التى شنها الجيش الجمهورى ، مما حوَّل بلد الحرية والديموقراطية إلى بلد الشك والفحص والتوقيف والتفتيش ، مشكلة العنف مشكلة عالمية . (مجلة الثقافة الجديدة ، العدد ٩٦ ، سبتمبر ١٩٩٦) .

أنا لا أنكر أثر الأوضاع الاجتماعية والسياسية على الإبداع الأدبى ، لكن ما أعترض عليه هو أن يكون مبالغًا فيه بحيث يضيق زمانًا ومكانًا ، فيؤدى عكس وظيفته المرجوة . وليس من الضرورى أن تُنشر القصة فور كتابتها ؛ ففى بدء حياتى الأدبية كان لدىّ مخزون من قصصى حتى وجد سبيله إلى النشر فى مجلة الأديب البيروتية بعد سنوات من كتابتها . فليس بالضرورة أن يكون هناك رابط بين تاريخ نشر القصة والأوضاع السياسية والاجتماعية ، التى ربما تغيرت بعد تاريخ كتابتها ؛ لهذا يفضَّل أن يكون النقد أكثر رحابة زمانًا ومكانًا ، ولا يعالج الناقد النصوص بمقياس واحد مسبَّق ، بل يدع النص يفتح له ذراعيه ويفرض منهجه النقدى الخاص به .

ولا شك أن الرسالة إضافة للدراسات النقدية السابقة حول إبداعى القصصى ؛ حيث تطل الباحثة بوجهة نظرها المهجَّنة : عشق لإبداعنا العربى المعاصر من خلال نظرة مشبَّعة بالروح الغربية . ولعل هذا هو سبب ما تُحدثه من صدمة تخصِّب نقدنا الأدبى بسبب منهجها غير المألوف ، والذى لا يمكن أن يصدر إلا عن هذا الهجين .

لهذا فقد كان من الطبيعى أن يتطلب الأمر إجراء بعض التعديلات القليلة عند تقديم الرسالة ككتاب أولاً وإلى قراءة العربية ثانيًا .

المترجم فى سطور :

محمد الحديدى

- ولد عام ١٩٢٦ .

- تخرج فى كلية هندسة القاهرة ، وتخصص فى آليات الإنشاءات .

- انتقل إلى تخطيط وتنمية الموارد البشرية فى الصناعة ، ثم إلى علوم الإدارة ، خبيراً استشارياً وكاتباً ومؤلفاً ومترجماً ومحاضراً ومديراً للعديد من مشروعات التطوير المؤسسى .

- أسهم بقدر وافر فى المجلات الأدبية والثقافية فى مختلف أنحاء العالم العربى : الثقافة - الجديد - العربى (الكويتية) - الفيصل - الهلال .

- ولئن حقق محمد الحديدى فى الهندسة وعلوم الإدارة الجانب المادى فى حياته ، عمله ما يزال كاستشارى فى الإدارة ، فلقد حقق فى الأدب جانبه الوجدانى .

- جرَّب موهبته الأدبية أولاً فى الشعر ، فكان أول إصدار له ديوانه "أنشودة الغرباء" ١٩٦٥ .

- ثم جرَّب قلمه فى القصة القصيرة فنشر عدداً منها فى الصحف والمجلات جمعها فى مجموعة تحت الطبع بعنوان "ظلال وأشخاص" .

- كما نشر مجموعة من الدراسات فى الرواية الغربية صدرت فى أغسطس ١٩٧٥ فى سلسلة كتاب الهلال .

– ثم وجد نفسه أخيراً فى الفن الروائى ، فنشر على التوالى : الجدران (١٩٧٢) ، شبان هذه الأيام (١٩٧٣) وقد تحولت إلى فيلم ، وشخص آخر فى المرآة (١٩٧٦) ، وقبل أن يهبط الظلام ، وامرأة أخرى (١٩٧٨) ثم آخر رواياته " الحب رجل " (١٩٩١) .

– أسهم بنصيب وافر فى ترجمة الأعمال الدرامية أو مراجعتها ، وتقديمها بسلسلة المسرح العالمى الكويتية بلغ عددها ثمانى عشرة مسرحية ؛ ما بين أمريكية وإنجليزية ويابانية .

– مارس كتابة العمود السياسى فى جريدة الأحرار خلال فترة السبعينيات .

– لم ينس وسط هذا كله تخصصه فألَّف كتاباً بعنوان " كتابة التقارير فى الصناعة والأعمال " وترجم فى الإدارة : "أفكار عظيمة فى الإدارة" و " ثورة فى عالم الإدارة " ما بعد عصر النفط و"إستراتيجية الإدارة العليا" .

– من أعماله الفكرية : خفايا المستقبل (١٩٩١) واسترداد مصر (٢٠٠٢) .

وهو عضو فى اتحاد كتَّاب مصر وجمعية الأدباء ونادى القصة بالقاهرة .

المراجع فى سطور :

يوسف الشارونى

- ولد فى أكتوبر ١٩٢٤ .

- حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة - جامعة القاهرة عام ١٩٤٥ .

- تدرج بالعمل فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (المجلس الأعلى للثقافة الآن) حتى أصبح وكيلاً للوزارة به .

- بدأ حياته الفنية بكتابة القصة القصيرة ، والنثر الغنائى فى أواخر الأربعينيات ، ثم زاوج بين القصة القصيرة ، والدراسة الأدبية ، وتقديم التراث والترجمة .

- كان من أوائل الكتّاب المصريين الذين أرسوا قواعد القصة التعبيرية ؛ إذ جنح فى قصصه إلى التعبير عن موجة القلق التى تسود القرن العشرين ، والضغوط التى يتعرض لها الإنسان المعاصر ، ووحدة العالم الواحدة .

- أما النقد عنده فأساسه أن يكون أقرب إلى الإبداع ويتضمن ثلاث خطوات : مقارنة العمل بأعمال الكاتب السابقة ، ثم بالأعمال المشابهة فى الأدب المحلى ، ثم بالأعمال المشابهة فى الأدب العالمى .

- كما أن تنظيره النقدى يقوم على أساس تقسيم الأدب إلى مراحل طبقًا لطريقة توصيله : المرحلة الشفاهية ، فمرحلة المطبعة ، فوسائل الاتصال الجماهيرى ، حتى الشريط السمعى والشريط البصرى ، فشبكة الاتصالات العالمية (الإنترنت) وتربط بين هذه المراحل حركة لولبية تأخذ مما سبقتها وتضيف إليها .

- تُرجمت قصصه إلى كثير من اللغات الأجنبية .

– شارك فى كثير من برامج الإذاعة والتلفزيون فى مقدمتها : مع النقاد ، وكتابات جديدة ، ومع الأدباء الشبان

– اشترك فى عضوية كثير من مؤتمرات الأدباء العرب كما ساهم فى إعدادها كما شارك فى كثير من المؤتمرات الثقافية الأخرى داخل مصر وخارجها .

– كان عضواً فى هيئة تحرير مجلة المجلة الشهرية من عام ١٩٦٣ – ١٩٦٦ ، وأستاذاً غير متفرغ لمادة النقد الأدبى للدراسات العليا فى كلية الإعلام بجامعة القاهرة من عام ١٩٨٠ – ١٩٨٢ .

– شارك فى التحكيم فى كثير من المسابقات الأدبية .

– نشر أكثر من أربعين كتاباً من بين قصة ودراسة أدبية ، وتعريفاً وتقديماً للتراث ، وكتاباً فى النثر الغنائى وثلاثة مختارات أدبية ، وثلاث مسرحيات مترجمة عن الإنجليزية .

– مقرر لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة ، كما كان عضواً فى لجنة الفنون الشعبية بالمجلس ، وبلجنة القصة بالمجلس القومى للثقافة والفنون والإعلام .

– رئيس نادى القصة بالقاهرة ، وعضو اتحاد الكتّاب المصريين .

– عضو لجنة الأدب والدراسات اللغوية بمكتبة الإسكندرية .

هذا فضلاً عن مشاركته المتواصلة فى حياتنا الثقافية ؛ مثل احتضانه العديد من الأدباء فى أول مشوار حياتهم الأدبية ، مما شجعهم على مواصلة هذا المشوار ليصبحوا من أدبائنا المعاصرين البارزين .

– حصل على :

جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة عن مجموعة "الزحام" عام ١٩٦٩ .

جائزة الدولة التشجيعية فى النقد عن كتابه "نماذج من الرواية المصرية" عام ١٩٧٨ .

وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧٠ .

وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٧٩ .

جائزة الدولة التقديرية فى الأدب عام ٢٠٠١ .

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	چيرار چينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ١	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوبيا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ – السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ – نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ – شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ – الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ – مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ – مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ – موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ – طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ – نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ – الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ – الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ – وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ – محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ – الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ – هوية فرنسا (المجلد الأول)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ – تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ – مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ – السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ – أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ – الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيئل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف اليمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامپوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	الفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – ساحت نامه إبراهيم بك جـ١	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردينا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روبين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ١)	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكيبيل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ت : ماجدة أباظة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : على بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروچان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريين	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان روافو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنونًا	يوريبيدس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – سياحت نامه إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم اللغة والترجمة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

٢٩٣ - مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ - فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ - سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ - مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ - فن النحو بين اليونانية والسوريانية	ديونيسيوس ثراكس - يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ - مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ - ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ - أسطورة بروميثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ - أسطورة بروميثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ - فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ - بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ - ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ - الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ - الحماسة - النقد الكانطى للتاريخ	جان - فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ - الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ - علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ - الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ - يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ - مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ - روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ - أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ - الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ - جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ - محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ - بلا غد	شير لايموفا - زنيكين	ت : أشرف الصباغ
٣١٨ - الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	نخبة	ت : أشرف الصباغ
٣١٩ - صور دريدا	جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس	ت : حسام نايل
٣٢٠ - لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٢١ - تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج١)	ليفي برو فنسال	ت : نخبة من المترجمين
٣٢٢ - وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو. إيوجين كلينباور	ت : خالد مفلح حمزة
٣٢٣ - فن الساتورا	تراث يونانى قديم	ت : هانم سليمان
٣٢٤ - اللعب بالنار	أشرف أسدى	ت : محمود سلامة علاوى
٣٢٥ - عالم الآثار	فيليب بوسان	ت : كرستين يوسف
٣٢٦ - المعرفة والمصلحة	جورجين هابرماس	ت : حسن صقر
٣٢٧ - مختارات شعرية مترجمة	نخبة	ت : توفيق على منصور
٣٢٨ - يوسف وزليخة	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٢٩ - رسائل عيد الميلاد	تد هيوز	ت : محمد عيد إبراهيم

٣٣٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	ت : سامي صلاح
٣٣١ – عندما جاء السردين	ستيفن جراي	ت : سامية دياب
٣٣٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٣٣٣ – الإسلام في بريطانيا	نبيل مطر	ت : بكر عباس
٣٣٤ – لقطات من المستقبل	آرثر س. كلارك	ت : مصطفى فهمي
٣٣٥ – عصر الشك	ناتالي ساروت	ت : فتحي العشري
٣٣٦ – متون الأهرام	نصوص قديمة	ت : حسن صابر
٣٣٧ – فلسفة الولاء	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصاري
٣٣٨ – نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند	نخبة	ت : جلال السعيد الحفناوي
٣٣٩ – تاريخ الأدب في إيران جـ٣	علي أصغر حكمت	ت : محمد علاء الدين منصور
٣٤٠ – اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربيروجلو	ت : فخري لبيب
٣٤١ – قصائد من رلكه	راينر ماريا رلكه	ت : حسن حلمي
٣٤٢ – سلامان وأبسال	نور الدين عبد الرحمن بن أحمد	ت : عبد العزيز بقوش
٣٤٣ – العالم البرجوازي الزائل	نادين جورديمر	ت : سمير عبد ربه
٣٤٤ – الموت في الشمس	بيتر بلانجوه	ت : سمير عبد ربه
٣٤٥ – الركض خلف الزمن	بونه ندائي	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦ – سحر مصر	رشاد رشدي	ت : جمال الجزيري
٣٤٧ – الصبية الطائشون	جان كوكتو	ت : بكر الحلو
٣٤٨ – المتصوفة الأولون في الأدب التركي جـ١	محمد فؤاد كوبريلي	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٣٤٩ – دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدرون وآخرين	ت : أحمد عمر شاهين
٣٥٠ – بانوراما الحياة السياحية	أقلام مختلفة	ت : عطية شحاتة
٣٥١ – مبادئ المنطق	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصاري
٣٥٢ – قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	ت : نعيم عطية
٣٥٣ – الفن الإسلامي في الأندلس (هندسية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٣٥٤ – الفن الإسلامي في الأندلس (نباتية)	باسيليو بابون مالدونالد	ت : علي إبراهيم علي منوفي
٣٥٥ – التيارات السياسية في إيران	حجت مرتضى	ت : محمود سلامة علاوي
٣٥٦ – الميراث المر	بول سالم	ت : بدر الرفاعي
٣٥٧ – متون هيرميس	نصوص قديمة	ت : عمر الفاروق عمر
٣٥٨ – أمثال الهوسا العامية	نخبة	ت : مصطفى حجازي السيد
٣٥٩ – محاورات بارمنيدس	أفلاطون	ت : حبيب الشاروني
٣٦٠ – أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ت : ليلى الشربيني
٣٦١ – التصحر : التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	ت : عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢ – تلميذ بابنبرج	هاينرش شبورال	ت : سيد أحمد فتح الله
٣٦٣ – حركات التحرر الأفريقي	ريتشارد جيبسون	ت : صبري محمد حسن
٣٦٤ – حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	ت : نجلاء أبو عجاج
٣٦٥ – سأم باريس	شارل بودلير	ت : محمد أحمد حمد
٣٦٦ – نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	ت : مصطفى محمود محمد

٤٠٩ – انتصار السعادة	برتراند راسل	ت : إلهامى عمارة
٤١٠– خلاصة القرن	كارل بوبر	ت : الزواوى بغورة
٤١١ – همس من الماضى	جينيفر آكرمان	ت : أحمد مستجير
٤١٢ – تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج٢)	ليفى بروفنسال	ت : نخبة
٤١٣ – أغنيات المنفى	ناظم حكمت	ت : محمد البخارى
٤١٤ – الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	ت : أمل الصبان
٤١٥ – صورة كوكب	فريدريش دورنيمات	ت : أحمد كامل عبد الرحيم
٤١٦ – مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	ت : مصطفى بدوى
٤١٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٥	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤١٨ – سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	ت : عبد الرحمن الشيخ
٤١٩ – العصر الذهبى للإسكندرية	جون ماريو	ت : نسيم مجلى
٤٢٠ – مكرو ميجاس	فولتير	ت : الطيب بن رجب
٤٢١ – الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى	روى متحدة	ت : أشرف محمد كيلانى
٤٢٢ – رحلة لاستكشاف أفريقيا جـ١	نخبة	ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٢٣ – إسراءات الرجل الطيف	نخبة	ت : وحيد النقاش
٤٢٤ – لوائح الحق ولوامع العشق	نور الدين عبد الرحمن الجامى	ت : محمد علاء الدين منصور
٤٢٥ – من طاووس حتى فرح	محمود طلوعى	ت : محمود سلامة علاوى
٤٢٦ – الخفافيش وقصص أخرى من أفغانستان	نخبة	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧ – باندراس الطاغية	باى إنكلان	ت : ثريا شلبى
٤٢٨ – الخزانة الخفية	محمد هوتك	ت : محمد أمان صافى
٤٢٩ – هيجل	ليود سبنسر وأندرزجى كروز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٠ – كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣١ – فوكو	كريس هيروكس وزوران جفتيك	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٢ – ماكياڤلى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٣ – جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	ت : حمدى الجابرى
٤٣٤ – الرمانسية	دونكان هيث وجودن بورهام	ت : عصام حجازى
٤٣٥ – توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ت : ناجى رشوان
٤٣٦ – تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٣٧ – رحالة هندى فى بلاد الشرق	شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٤٣٨ – بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	ت : عايدة سيف الدولة
٤٣٩ – موت المرابى	صدر الدين عينى	ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠ – قواعد اللهجات العربية	كرستن بروستاد	ت : محمد الشرقاوى
٤٤١ – رب الأشياء الصغيرة	أروندهاتى روى	ت : فخرى لبيب
٤٤٢ – حتشبسوت (المرأة الفرعونية)	فوزية أسعد	ت : ماهر جويجاتى
٤٤٣ – اللغة العربية	كيس نرستيغ	ت : محمد الشرقاوى
٤٤٤ – أمريكا اللاتينية : الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	ت : صالح علمانى
٤٤٥ – حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	ت : محمد محمد يونس

٤٤٦ – التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	ت : أحمد محمود
٤٤٧ – نظرية الكم	ج. پ. ماك ايفوى	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٤٨ – علم نفس التطور	ديلان ايڤانز – أوسكار زاريت	ت : ممدوح عبد المنعم
٤٤٩ – الحركة النسائية	مجموعة	ت : جمال الجزيرى
٤٥٠ – ما بعد الحركة النسائية	صوفيا فوكا – ريبيكارايت	ت : جمال الجزيرى
٤٥١ – الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن / بورن ڤان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢ – لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجنانزى / أوسكار زاريت	ت : محى الدين مزيد
٤٥٣ – القاهرة : إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	ت : حليوم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤ – خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	ت : سوزان خليل
٤٥٥ – تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فردريك كوبلستون	ت : محمود سيد أحمد
٤٥٦ – لا تنسنى	مريم جعفرى	ت : هويدا عزت محمد
٤٥٧ – النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان موللر اوكين	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٨ – الموريسكيون الأندلسيون	خوليو كارو باروخا	ت : جمال عبد الرحمن
٤٥٩ – نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
٤٦٠ – الفاشية والنازية	ستوارت هود – ليتزا جانستز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٦١ – لكان	داريان ليدر – جودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٤٦٢ – طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبد الرشيد الصادق محمودى	ت : عبد الرشيد الصادق محمودى
٤٦٣ – الدولة المارقة	ويليام بلوم	ت : كمال السيد
٤٦٤ – ديمقراطية القلة	ميكائيل بارنتى	ت : حصة منيف
٤٦٥ – قصص اليهود	لويس جنزبرج	ت : جمال الرفاعى
٤٦٦ – حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	ت : فاطمة محمود
٤٦٧ – التفكير السياسى	ستيفين ديلو	ت : ربيع وهبة
٤٦٨ – روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٤٦٩ – جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	ت : مجدى عبد الرازق
٤٧٠ – الأراضى والجودة البيئية	نخبة	ت : محمد السيد النة
٤٧١ – رحلة لاستكشاف أفريقيا ج٢	نخبة	ت : عبد الله الرازق إبراهيم
٤٧٢ – دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت : سليمان العطار
٤٧٣ – دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	ت : سليمان العطار
٤٧٤ – الأدب والنسوية	بام موريس	ت : سهام عبد السلام
٤٧٥ – صوت مصر : أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	ت : عادل هلال عنانى
٤٧٦ – أرض الحبايب بعيدة : بيرم التونسى	ماريلين بوث	ت : سحر توفيق
٤٧٧ – تاريخ الصين	هيلدا هوخام	ت : أشرف كيلانى
٤٧٨ – الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج ولى شى دونج	ت : عبد العزيز حمدى
٤٧٩ – المقهى (مسرحية صينية)	لاوشه	ت : عبد العزيز حمدى
٤٨٠ – تساى ون جى (مسرحية صينية)	كو مو روا	ت : عبد العزيز حمدى
٤٨١ – عباءة النبى	روى متحدة	ت : رضوان السيد
٤٨٢ – موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	ت : فاطمة محمود
٤٨٣ – النسوية وما بعد النسوية	سارة چامبل	ت : أحمد الشامى

٤٨٤ – جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	ت : رشيد بنحدو
٤٨٥ – التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٤٨٦ – الذاكرة الحضارية	يان أسمن	ت : عبد الحليم عبد الغنى رجب
٤٨٧ – الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادى	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٤٨٨ – الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٤٨٩ – هُسِّرل : الفلسفة علمًا دقيقًا	هُسِّرل	ت : محمود رجب
٤٩٠ – أسمار الببغاء	محمد قدرى	ت : عبد الوهاب علوب
٤٩١ – نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى	نخبة	ت : سمير عبد ربه
٤٩٢ – محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	ت : محمد رفعت عواد
٤٩٣ – خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	ت : محمد صالح الضالع
٤٩٤ – كتاب الموتى (الخروج فى النهار)	نصوص مصرية قديمة	ت : شريف الصيفى
٤٩٥ – اللوبى	إدوارد تيفان	ت : حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦ – الحكم والسياسة فى أفريقيا	إكوادو بانولى	ت : مجموعة من المترجمين
٤٩٧ – العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلىّ	ت : مصطفى رياض
٤٩٨ – النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	ت : أحمد على بدوى
٤٩٩ – تقاطعات : والأمة والمجتمع والجنس	نخبة	ت : فيصل بن خضراء
٥٠٠ – فى طفولتى (دراسة فى السيرة الذاتية العربية)	تيتز رووكى	ت : طلعت الشايب
٥٠١ – تاريخ النساء فى الغرب	أرثر جولد هامر	ت : سحر فراج
٥٠٢ – أصوات بديلة	هدى الصدّة	ت : هالة كمال
٥٠٣ – مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة	ت : محمد نور الدين عبد المنعم
٥٠٤ – كتابات أساسية ج١	مارتن هايدجر	ت : إسماعيل المصدق
٥٠٥ – كتابات أساسية ج٢	مارتن هايدجر	ت : إسماعيل المصدق
٥٠٦ – ربما كان قديسًا	آن تيلر	ت : عبد الحميد فهمى الجمال
٥٠٧ – سيدة الماضى الجميل	بيتر شيفر	ت : شوقى فهيم
٥٠٨ – المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبد الباقى جلبنارلى	ت : عبد الله أحمد إبراهيم
٥٠٩ – الفقر والإحسان فى عهد سلاطين المماليك	آدم صبرة	ت : قاسم عبده قاسم
٥١٠ – الأرملة الماكرة	كارلو جولدونى	ت : عبد الرازق عيد
٥١١ – كوكب مرقّع	آن تيلر	ت : عبد الحميد فهمى الجمال
٥١٢ – كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	ت جمال عبد الناصر
٥١٣ – العلم الجسور	تيد أنتون	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤ – مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	ت : مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥ – من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	ت : فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦ – إرادة الإنسان فى شفاء الإدمان	أرنولد واشنطون – ودونا باوندى	ت : صبرى محمد حسن
٥١٧ – نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	ت : سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨ – استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	ت : هاشم أحمد محمد
٥١٩ – محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٥٢٠ – الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	ت : أمل الصبان

٥٢١ – قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	ت : عبد الوهاب بكر
٥٢٢ – إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	ت : على إبراهيم منوفى
٥٢٣ – الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	ت : على إبراهيم منوفى
٥٢٤ – الملك لير	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٥٢٥ – موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون رزيفز	ت : نادية رفعت
٥٢٦ – علم السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	ت : محيى الدين مزيد
٥٢٧ – كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	ت : جمال الجزيرى
٥٢٨ – تروتسكى والماركسية	طارق على وفِلْ إيفانز	ت : جمال الجزيرى
٥٢٩ – بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	ت : حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠ – مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	ت : عمر الفاروق عمر
٥٣١ – ما الذى حَدَثَ فى «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	چاك دريدا	ت : صفاء فتحى
٥٣٢ – المغامرُ والمستشرق	هنرى لورنس	ت : بشير السباعى
٥٣٣ – تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	ت : محمد الشرقاوى
٥٣٤ – الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	ت : حمادة إبراهيم
٥٣٥ – مخزن الأسرار	نظامى الكنجوى	ت : عبد العزيز بقوش
٥٣٦ – الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون	ت : شوقى جلال
٥٣٧ – الحب والحرية	نخبة	ت : عبد الغفار مكاوى
٥٣٨ – النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى	كيت دانيلر	ت : محمد الحديدى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧١٣٠ / ٢٠٠٣

المجلس الأعلى للثقافة

مُدْرَكات النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني

تتناول هذه الدراسة دور يوسف الشارونى فى تطوير فن القصة القصيرة العربية وإسهامه فيها. وبصفة خاصة فإنها تكشف أن كثيرًا من أساسيات اتجاهاته يسبق نظائرها عند من جاءوا بعده بأكثر من عشرين عامًا؛ مما يجعله يتخذ مكانته كأحد الرواد المبكرين فى عالم القص العربى الحديث.

كيت دانييلز

فى هذه الدراسة استطاعت كاتبتها أن تقيم صداقة مع القصص التى تناولتها؛ فالعلاقة بينها وبين القصص لم تتوقف عند مجرد العقلانية، بل اختلطت بعلاقة وجدانية من طول مرافقتها لقراءتها، وما كتبه النقاد بشأنها، ثم الاطلاع على المناخ الاجتماعى والسياسى الذى أفرخ هذا اللون القصصى فباحت لها بأسرار لا يمكن البَوح بها بوسيلة أخرى.

لهذا فإن هذه الدراسة قدمت قراءة جديدة لقصصى بحيث شعرت أننى أقرؤها - ولا أقرؤها- للمرة الأولى؛ أى أننى أقرأ قديمًا جديدًا، أو جديدًا قديمًا. وبحيث اقتربت العملية النقدية من العملية الإبداعية، أو أصبحت موازية لها.

يوسف الشارونى